



BACHELORARBEIT

Herr
Daniel Sebastian Schwagereit

**Die verschiedenen
Funktionsweisen der
Filmparodie am Beispiel von
„Die nackte Kanone“,
„Tanz der Vampire“ und
„Die Ritter der Kokosnuss“**

2014

BACHELORARBEIT

Die verschiedenen Funktionsweisen der Filmparodie am Beispiel von „Die nackte Kanone“, „Tanz der Vampire“ und „Die Ritter der Kokosnuss“

Autor:
Herr Daniel Sebastian Schwagereit

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF10s1-B

Erstprüfer:
Herr Professor Doktor Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Herr Christian Maintz

BACHELOR THESIS

The varying use and functionality of parody in film, exemplified in “The Naked Gun”, “Dance of the Vampires” and “Monty Python and the Holy Grail”

author:

Mr. Daniel Sebastian Schwagereit

course of studies:

Film and Television

seminar group:

FF10s1-B

first examiner:

Mr. Professor Doctor Detlef Gwosc

second examiner:

Mr. Christian Maintz

Bibliografische Angaben

Schwagereit, Daniel Sebastian

Die verschiedenen Funktionsweisen der Filmparodie am Beispiel von „Die nackte Kanone“, „Tanz der Vampire“ und „Die Ritter der Kokosnuss“

The varying use and functionality of parody in film, exemplified in “The Naked Gun”, “Dance of the Vampires” and “Monty Python and the Holy Grail”,

70 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Kurzreferat

In dieser Arbeit geht es um die Filmparodie. Auf Basis einer Literaturrecherche wird erklärt, was eine Filmparodie ist, warum sie gemacht wird und wie sie funktioniert. Dabei wird das besondere Potential der Filmparodie offengelegt, welches in der Fähigkeit besteht, ein Genre weiterzuentwickeln.

Da die Filmparodie eine besondere Form der Filmkomödie ist, wird auch diese vorgestellt und erklärt aus welchen Situationen Komik entsteht. Die theoretischen Fakten werden anschließend anhand von drei exemplarisch ausgewählten Filmparodien in Analysen konkretisiert und veranschaulicht. Dabei wird herausgearbeitet, dass Filmparodien sowohl solidarisch auf ihre Vorlagen ausgerichtet sein können, als auch das Potential innehaben ein Genre anzugreifen.

Vielen Filmparodien wohnt aufgrund der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Filmgeschichte ein größerer Anteil einer Hommage inne, als auf den ersten Blick deutlich wird. Diese Arbeit ist deswegen auch ein Versuch, der Filmparodie ein größeres Ansehen zu verleihen.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VIII
Tabellenverzeichnis	X
1 Einleitung.....	1
2 Das Genre.....	2
2.1 Was ist ein Genre?	2
3 Die Filmkomödie	4
3.1 Was ist eine Filmkomödie?.....	5
3.2 Geschichte der Komik im Film	6
3.3 Erzeugung von Komik im Film	7
3.4 Grundkonstellationen von Komik im Film.....	9
3.5 Unterformen der Filmkomödie	10
3.5.1 Romantische Komödie.....	10
3.5.2 Slapstick-Komödie	11
3.5.3 Tragikomödie.....	11
3.5.4 Komiker-Komödie	11
4 Die Filmparodie	12
4.1 Geschichte der Filmparodie.....	13
4.2 Funktionen der Filmparodie	15
4.3 Funktionsweisen der Filmparodie	16
4.3.1 Verweise.....	16
4.3.2 Verwendung der Verweise	17
5 Die Parodie als gnadenlose Veralberung eines Genres: ZAZs "Die nackte Kanone"	19
5.1 Zum Film	19
5.2 Inhaltsangabe.....	20
5.3 Aufbau.....	22
5.3.1 Struktureller Aufbau	22
5.3.2 Erzählstruktur	24

5.3.3	Kamera.....	24
5.3.4	Ausstattung.....	26
5.3.5	Ton und Musik	26
5.4	Analyse der parodistischen Elemente.....	27
5.5	Parodistische Ausrichtung	33
6.	Die Parodie als Hommage und Träger einer eigenen Handschrift als Regisseur: Roman Polanskis "Tanz der Vampire"	34
6.1	Zum Film	34
6.2	Inhaltsangabe.....	35
6.3	Elemente Polanskis	37
6.3.1	Isolation und Hilflosigkeit	38
6.3.2	Schutzlosigkeit von Behausungen	39
6.3.3	Machtlosigkeit	39
6.3.4	Absurdität	40
6.3.5	Die Komik der Tragik	41
6.4	Aufbau.....	42
6.4.1	Struktureller Aufbau	42
6.4.2	Erzählstruktur	43
6.4.3	Kamera.....	43
6.4.4	Ausstattung.....	44
6.4.5	Ton und Musik	45
6.5	Analyse der parodistischen Elemente.....	45
6.6	Parodistische Ausrichtung	49
7	Die Parodie als Träger einer eigenen Art von Humor: Monty Pythons "Die Ritter der Kokosnuss"	50
7.1	Typisch Monty Python	51
7.2	Zum Film	52
7.3	Inhaltsangabe.....	53
7.4	Aufbau.....	55
7.4.1	Struktureller Aufbau	55
7.4.2	Erzählstruktur	56

7.4.3	Kamera.....	56
7.4.4	Ausstattung.....	60
7.4.5	Ton und Musik.....	61
7.5	Analyse der parodistischen Elemente.....	63
7.6	Parodistische Ausrichtung.....	68
8	Fazit.....	68
8.1	Ausblick.....	69
	Quellenverzeichnis.....	XI
	Eigenständigkeitserklärung	XV

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Lange Brennweiten Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	25
Abbildung 2: Matte Painting Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	26
Abbildung 3: Szene aus "Die nackte Kanone" Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	31
Abbildung 4: Szene aus "Farewell, my Lovely" Screenshot http://www.youtube.com/watch?v=mplftdXefsE	31
Abbildung 5: Szene aus "Die nackte Kanone" Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	31
Abbildung 6: Szene aus "Farewell, my Lovely" Screenshot http://www.youtube.com/watch?v=mplftdXefsE	31
Abbildung 7: Szene aus "Die nackte Kanone" Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	31
Abbildung 8: Szene aus "Farewell, my Lovely" Screenshot http://www.youtube.com/watch?v=mplftdXefsE	31
Abbildung 9: Szene aus "Die nackte Kanone" Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	31
Abbildung 10: Szene aus "Farewell, my Lovely" Screenshot http://www.youtube.com/watch?v=mplftdXefsE	31
Abbildung 11: Szene aus "Die nackte Kanone" Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	31
Abbildung 12: Szene aus "Farewell, my Lovely" Screenshot http://www.youtube.com/watch?v=mplftdXefsE	31
Abbildung 13: Szene aus "Die nackte Kanone" Screenshot DVD "Die nackte Kanone"	31
Abbildung 14: Szene aus "Farewell, my Lovely" Screenshot http://www.youtube.com/watch?v=mplftdXefsE	31
Abbildung 15: Absurdität Screenshot DVD "Tanz der Vampire"	41
Abbildung 16: Kameratricks mit Spiegel (1) Screenshot DVD "Tanz der Vampire"	44

Abbildung 17: Kameratricks mit Spiegel (2)	
Screenshot DVD "Tanz der Vampire"	44
Abbildung 18: Graf von Krolock	
Screenshot DVD "Tanz der Vampire"	46
Abbildung 19: Dracula	
Screenshot http://veryaware.com/wp-content/uploads/2013/10/Dracula-welcome.jpg	46
Abbildung 20: Alfred	
Screenshot DVD "Tanz der Vampire"	46
Abbildung 21: Thomas Hutter	
Screenshot http://moniqueblog.net/wp-content/uploads/2010/04/Nosferatu2.jpg	46
Abbildung 22: Ungewöhnliche Dialog-Kadrierung (1)	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	57
Abbildung 23: Ungewöhnliche Dialog-Kadrierung (2)	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	57
Abbildung 24: Ungewöhnliche Dialog-Kadrierung (3)	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	58
Abbildung 25: Epische Totale	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	58
Abbildung 26: Typische Totale eines Ritterfilms	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	59
Abbildung 27: Emotionen durch Nahaufnahme (1)	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	59
Abbildung 28: Emotionen durch Nahaufnahme (2)	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	60
Abbildung 29: Monty Pythons Darstellung des Mittelalters	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	61
Abbildung 30: Glaubhafte, mittelalterliche Atmosphäre	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	63
Abbildung 31: Monty Pythons Darstellung von Gott	
Screenshot DVD "Die Ritter der Kokosnuss"	66

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Studie FFA

Screenshot http://www.ffa.de/downloads/publikationen/Filmgenres_2010-2011.pdf 5

1 Einleitung

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit dem Thema Filmparodie. Dabei lege ich einen besonderen Schwerpunkt auf die verschiedenen Funktionen einer Filmparodie, welche ich an Beispielen aus den Filmen „Die nackte Kanone“, „Tanz der Vampire“ und „Die Ritter der Kokosnuss“ konkretisieren will.

Mein Ziel bei dieser Arbeit ist es darzustellen, was eine Filmparodie ist, wie sie funktioniert, ob sie bestimmten Strukturen und Mustern folgt und welche Intention hinter ihrer Erschaffung steht.

Weiterhin habe ich mir zur Aufgabe gemacht, das Vorurteil zu widerlegen, dass Filmparodien banale Werke sind, die ihren Erfolg auf Kosten der Filme erlangen, die sie persiflieren.

Ich möchte erörtern und an den genannten Filmbeispielen exemplarisch veranschaulichen, dass Filmparodien neben ihrem unterhaltsamen Wert auch oft eine ideelle Botschaft transportieren, eine Haltung zur Gesellschaft ausdrücken und Träger einer eigenen Form von Komik sein können.

Darüber hinaus werde ich kurz thematisieren, wie Filmparodien zur Weiterentwicklung der parodierten Film-Genres beitragen.

Da die Parodie eine besondere Form der Komödie ist, möchte ich zunächst einen Überblick geben über das Genre Filmkomödie. Hierbei werde ich die Funktionsweisen, sowie die Unterformen der Filmkomödie vorstellen, um daraus resultierend die Besonderheiten der Filmparodie zu verdeutlichen.

Im Anschluss daran fokussiert sich meine Arbeit auf die Parodie als besonderes Sub-Genre der Filmkomödie und analysiert ihre Funktionsmechanismen und Ansätze.

Diese sollen nachfolgend in den Filmen „Die nackte Kanone“, „Tanz der Vampire“ und „Die Ritter der Kokosnuss“ aufgezeigt und in Analysen dieser Filme verdeutlicht werden.

Diese Filmanalysen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr wurden sie mit Hinblick auf die Wirkung und Funktionen der parodistischen Elemente angefertigt.

Zum Abschluss dieser Arbeit fasse ich meine Erkenntnisse zusammen und beurteile kritisch die Richtigkeit meiner zuvor aufgestellten Behauptungen über die Funktionsweisen und Absichten der Filmparodie.

Abschließend gebe ich einen kurzen Ausblick über die Rolle, welche die Filmparodie meiner Meinung nach in der Zukunft spielen wird und inwiefern sie sich dafür anpassen muss.

Die Informationen, auf denen diese Arbeit basiert, entstammen der qualitativen Forschungsmethode in Form einer umfangreichen Literatur-Recherche, sowie eigenständig erarbeiteten und durch Sekundärliteratur verdichteten Analysen der drei erwähnten Filme.

Die Vorgehensweise dieser Arbeit ist somit eine theoretische und analytische.

2 Das Genre

2.1 Was ist ein Genre?

Warum gucken wir uns einen Film an? Warum gehen wir überhaupt ins Kino und bezahlen Geld dafür, dass wir uns für einen gewissen Zeitraum aus unserem Alltag zurückziehen können?

Bernhard Roloff und Georg Seeßlen schreiben im Klappentext zu *Grundlagen des populären Films 10: Klassiker der Filmkomik* „Das Kino entführt uns aus der Alltagswirklichkeit und ist doch zugleich ein Kommentar zu ihr. Das Kino verstehen heißt deshalb auch die Gesellschaft und unsere Rolle in ihr verstehen.“¹

Sich einen Film anzusehen, ist demnach sowohl zurückzuführen auf den Wunsch nach Unterhaltung, als auch auf Auseinandersetzung mit dem Gesehenen.

Wovon aber machen wir nun abhängig, welcher Film die erwünschten Reize und Effekte hervorruft?

Vor dem Kinobesuch ist zunächst die Wahl des Films zu treffen.

Dabei sind verschiedene Kriterien ausschlaggebend für die Erwartungshaltung, mit der wir als Rezipienten ein Kino betreten.

Möchten wir gerne lachen oder weinen, wollen wir uns erschrecken oder entspannen, möchten wir etwas lernen oder uns entführen lassen in fernen Welten, die mit unserer eigenen nicht das Geringste zu tun haben? Oder am liebsten alles zusammen?

¹ Roloff u. Seeßlen, 1982: Klappentext

Um diese Erwartungshaltung, mit der wir ein Kino betreten nicht zu enttäuschen, entwickelte sich eine Einteilung der Filme in verschiedene Gattungen, sogenannte Genres.

Sie weisen vorab auf die thematischen Inhalte eines Filmes hin und sind eine Möglichkeit, die Vielzahl an unterschiedlichen Filmen in ihrer Zugehörigkeit einander zuzuordnen.

Genres gibt es nicht nur im Bereich Film, sondern auch in anderen kulturellen Bereichen wie der Literatur, der Musik oder der bildenden Kunst. Da diese Arbeit sich aber mit dem Filmbereich auseinandersetzt, ist im Folgenden stets das Film-Genre gemeint, wenn von Genre die Rede ist.

In der deutschen Fassung des *Oxford Companion to Film* wird der Begriff „Genre“ definiert als „eine Gruppe von fiktionalen Filmen mit gewissen gemeinsamen Merkmalen. Diese gemeinsamen Merkmale können geographischer (beispielsweise Western), zeitlicher (beispielsweise Ritterfilme), thematischer (beispielsweise Kriegsfilm), motivischer (beispielsweise Musical), dramaturgischer (beispielsweise Epischer Film), oder produktionstechnischer Natur sein (beispielsweise Ausstattungsfilm) – meist ist es eine Kombination von mehreren derartigen Elementen. [...]“²

Georg Seeßlen schreibt dazu ergänzend „Das Wesen eines Genres ist nicht die Gemeinsamkeit seiner Beispiele in Form und Inhalt, das Wesen eines Genres ist die Gemeinsamkeit eines Problems.“³

Anhand eines Genres, zu dem sich ein Film zuordnen lässt, entwickeln wir eine bestimmte Erwartungshaltung, auf welche Weise uns der Film ansprechen soll, den wir uns ansehen werden.

Haben wir ein Genre gefunden, das uns zusagt, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass wir uns öfter Filme dieses Genres ansehen. Das Genre weist demzufolge auch einen wirtschaftlichen Faktor auf, da es eine gewisse Sicherheit an hohen Zuschauerzahlen verspricht, wenn es einmal erfolgreich etabliert ist.

Damit ein Genre erfolgreich bleibt, muss es interessant bleiben. Es darf nicht jedes Mal die gleiche Geschichte in nur leichter Abwandlung erzählt werden. Der Zuschauer soll sich zu jeder Zeit gut unterhalten fühlen, wovon zu viele erfüllte Klischees, Stereotypen und voraussehbare Elemente eines Filmes ihn abbringen.

² Seeßlen, 1982: 137

³ Seeßlen, 1982: 140

Häufen sich in einem Film-Genre zu viele gleichartige Filme, dann wirken sie schnell einfallslos und langweilig. Das Genre ist festgefahren und entwickelt sich nicht weiter. Dann ist es an der Zeit, dass neue Elemente das Genre wieder auffrischen.

Ein Beispiel dafür sind die Italo-Western in den späten siebziger Jahren, „die immer blutiger und zugleich abstrakter wurden, [aber] keine Geschichten mehr zu erzählen hatten“⁴. Dem wirkte das Aufkommen komödiantischer Western entgegen, die die thematisierten Konflikte auf eine neue, amüsantere Art auflösten.

„Befreiendes Lachen erlöst uns, wenn ein Genre droht, sich dem Dialog mit dem Publikum zu verschließen.“⁵

Komik ist also eine Möglichkeit, einem Genre eine neue Facette zu verleihen und es dadurch wieder interessanter zu machen.

Ein Genre, welches im Wesentlichen durch die Komik charakterisiert wird, ist die Komödie.

Im Folgenden wird die Filmkomödie als besonderes Genre vorgestellt. Es soll dabei deutlich werden, auf welche Weise Komik erzeugt wird.

3 Die Filmkomödie

Filmkomödien verstehen es auf eine erheiternde Weise ihre Rezipienten zu unterhalten und sie dadurch wieder und wieder ins Kino zu locken. Sie sprechen „eine universale, jedem sofort verständliche Sprache [...], eine so einfache wie vielfältige Sprache, [...] in der sich verschiedene Temperamente ausdrücken können.“⁶

Laut einer umfassenden Studie zum Thema „Filmgenres“ der FFA (Filmförderungsanstalt) von Februar 2013 „stellte die Komödie mit insgesamt 71 Mio. Zuschauern (28

⁴ Seeßlen, 1982: 162

⁵ Seeßlen, 1982:141

⁶ Roloff u. Seeßlen, 1982: Klappentext

Prozent) das mit Abstand besucherstärkste Genre⁷ der Filme, die von 2010 bis 2011 in deutschen Kinos zu sehen waren.

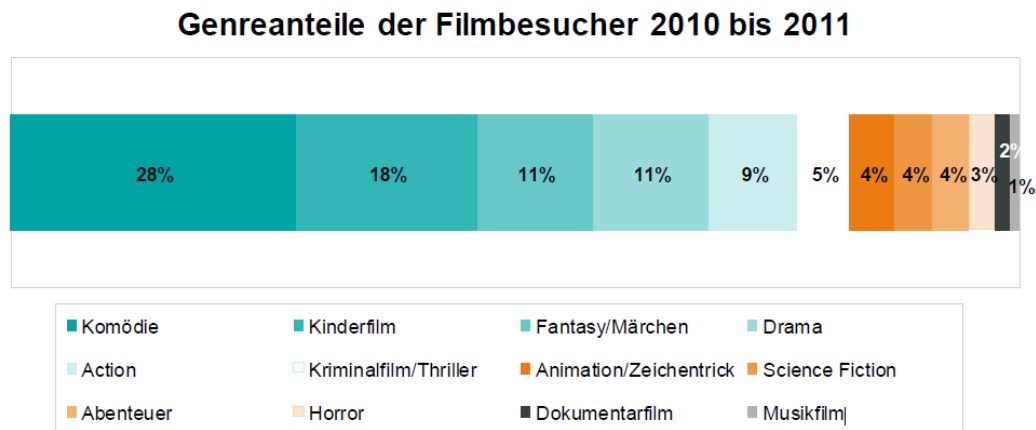


Tabelle 1: Studie FFA

Es gibt in der Filmtradition eines jeden Landes eigene Formen der Filmkomödie, die jeweilige kulturelle Ausprägungen aufgreifen. Sie alle in ihren Besonderheiten und Merkmalen zu benennen, würde jedoch von der Zielsetzung meiner Arbeit ablenken. Mit Filmkomödie meine ich deshalb die „klassische Filmkomödie“, eine Art der Komödie, die maßgebend ist für alle anderen Komödien und an der sich andere Komödien orientieren und messen.⁸

3.1 Was ist eine Filmkomödie?

Komödien sagt man nach, dass sie witzig sind und ihre Rezipienten auf eine angenehme, unbeschwerte Art und Weise unterhalten. Charakterisierend für Komödien ist das „Happy-End“ und der Anspruch den Rezipienten durch Komik zu unterhalten, bzw

⁷ http://www.ffa.de/downloads/publikationen/Filmgenres_2010-2011.pdf, Stand 22.01.2014

⁸ Vgl. Roloff u. Seeßlen, 1982: 9

„die [aufgebauten] Konflikte, [...] auf mehr oder weniger amüsante, ironische, satirische oder freundlich-komische Art auf[zu]lösen.“⁹

Filmkomödien unterhalten demnach durch Komik. Diese ist natürlich immer subjektiv und somit ist es schwierig bis unmöglich eine allgemein gültige Aussage darüber zu treffen, welcher Film komisch ist und welcher nicht.

Dementsprechend schwer fällt eine allgemeingültige Definition von Filmkomödie, so beschreiben Heinz-B. Heller und Matthias Steinle in der Einleitung zu ihrem Buch „*Filmgenres: Komödie*“ „das genrekonstitutive Versprechen von Komik [als] ein zeit- und kontextabhängiges Wahrnehmungsphänomen“¹⁰.

Man kann jedoch den Ansatz und die Herangehensweise, die einer Filmkomödie innewohnen, um die Rezipienten zu unterhalten, Filmen zu- oder absprechen und sie dementsprechend dem Genre der Filmkomödie zuordnen oder eben nicht.

3.2 Geschichte der Komik im Film

Im Film spielte Komik schon von Beginn an eine wichtige Rolle. Der erste komische Inhalt stammt aus dem Jahre 1895 und handelt von einem kleinen Jungen, der einem Gärtner den Gartenschlauch abknickt, woraufhin sich dieser wundert, dass kein Wasser mehr fließt, in die Schlauchöffnung guckt und nass gespritzt wird, da der Junge den Schlauch wieder loslässt.¹¹

Zu Beginn bezog die Komik im Film ihre Protagonisten aus den bis dahin beliebten öffentlichen Massenunterhaltungsensembles wie zum Beispiel Zirkus, Variété oder Theater. Dieser Umstand und die Tatsache, dass es noch keinen Tonfilm gab, begründen, weshalb anfangs ausschließlich die Schauspieler und ihre körperlichen Fähigkeiten im Mittelpunkt der komischen Unterhaltung standen.¹²

Erst mit Aufkommen des Tonfilms, begann sich die Filmkomödie auch durch Wortwitze, Geräusche und Musik zu definieren (beispielsweise durch das sogenannten Mickey-Mousing, eine Technik der Tonmalerei, bei der Bewegungen der Filmfiguren akustisch passend untermalt werden).

⁹ Roloff u. Seeßlen, 1982: 9

¹⁰ Heller u. Steinle, 2005: 20

¹¹ Vgl. Heller u. Steinle, 2005: 15

¹² Vgl. Heller u. Steinle, 2005: 14

Durch spätere Entwicklungen wie den Farbfilm (Gegenstände sind anders eingefärbt, als der Zuschauer es erwartet) oder die Nachvertonung durch Synchronisation (bekannte Komiker leihen Animationsfiguren ihre Stimme) konnten der Komik im Film weitere Elemente hinzugefügt werden, die sie zu dem machten, was sie heute ist.

Bernhard Roloff und Georg Seeßlen unterscheiden zwischen Filmkomik und Filmkomödie insofern, als dass die Filmkomik uns die Welt „mit den Mitteln des Film-Komikers [...] zum Lachen“¹³ macht, demzufolge von einem Komiker bestimmt wird, der stellvertretend für die Gesellschaft „individuelle Lösungen für kollektive Probleme“¹⁴ findet. Demgegenüber stellen sie die Filmkomödie, deren Handlung nicht von einem einzigen Akteur bestimmt wird, sondern ihren Unterhaltungswert aus einer möglichst real wirkenden Geschichte bezieht.¹⁵

Um den weiteren Verlauf meiner Arbeit nicht unnötig zu verkomplizieren, werde ich auf diese Unterscheidung verzichten, und meine im Folgenden, wenn ich den Begriff ‚Filmkomödie‘ verwende, sowohl die eine als auch die andere Form der komischen Unterhaltung im Film.

Was aber ist komische Unterhaltung? Welche Situationen bringen uns zum Lachen? Gibt es eine allgemein gültige Formel dafür?

3.3 Erzeugung von Komik im Film

Die Komik entsteht bei einer Filmkomödie grundsätzlich durch das Aufeinandertreffen von mindestens zwei miteinander scheinbar unvereinbaren Konventionen.

Ein geeignetes Beispiel ist „Some Like It Hot“ (1959) von Billy Wilder, der von zwei männlichen Musikern handelt, die sich auf der Flucht vor Gangstern als Frauen verkleiden und bei einer Damenkapelle mitreisen. Die beiden aufeinander treffenden Welten sind hier durch das heitere Treiben der weiblichen Musikantinnen auf der einen Seite und die zwei männlichen Musiker, die einer brutalen Realität entkommen müssen dargestellt. Das Ganze spielt zu einer Zeit (1929), in der das Ideal des starken Mannes mit dem Tragen von Frauenkleidern kaum vereinbar war.

¹³ Roloff u. Seeßlen, 1982: 10

¹⁴ Roloff u. Seeßlen, 1982: 10

¹⁵ Vgl. Roloff u. Seeßlen, 1982: 10

Die „primitivste Keimzelle“ der Komik ist „die Überraschung und das Gegenteil vom Erwarteten.“¹⁶, schreibt Gottfried Müller und bezieht sich dabei unter anderem auf Tricks und Illusionen, mit denen die Schausteller, die anfänglich die Komik prägten, gearbeitet haben. Georges Méliès, ein Pionier der Illusion im Film, wurde bekannt durch den Stopptrick, bei dem die Kamera fest an einer Stelle verharrte, während sie zwei verschiedene Szenen aufnahm (ein Stuhl mit einem darauf sitzenden Mann und anschließend denselben Stuhl ohne Mann). Sah man diese beiden Aufnahmen direkt nacheinander, sah es aus, als sei der Mann wie von Geisterhand plötzlich verschwunden. Dies löste bei den Zuschauern Erstaunen und Begeisterung aus und auf ihre Überraschung reagierten sie mit Lachen.

Knut Hicketier ist der Ansicht, dass bei Komik im Film immer die Frage nach Angemessenheit und Unangemessenheit einer Situation aufkommt, die wir als Zuschauer aus sicherer Entfernung und ohne betroffen zu sein für uns selbst beantworten und mit einem Lachen oder eben ohne Lachen verarbeiten können.

„Komik hat mit Beobachten zu tun. Im Alltag können wir Menschen in einer Situation beobachten, die mit dieser nicht ‚fertig‘ werden. [...] Der Betrachter selbst ist nicht involviert in das beobachtete Geschehen, er kann aus der Distanz die Unangemessenheit des Handelns verfolgen und sich darüber erheitern. Das Grundmotiv ist sicherlich die Schadenfreude, die sich einstellt, auch wenn man den Betroffenen selbst wohlgesonnen ist. Wir lachen über andere, weniger häufig mit anderen. Voraussetzung ist: Die Situation erscheint für die Betroffenen nicht grundsätzlich bedrohlich zu sein.“¹⁷

¹⁶ Müller, 1964: 159

¹⁷ Hicketier, 2005: 8

3.4 Grundkonstellationen von Komik im Film

Hicketier zählt 21 Grundkonstellationen auf, die Umstände aufweisen, aus denen komische Situationen entstehen können und die ich hier vereinfacht wiedergeben möchte:

1. Mensch in lächerlicher/peinlicher Situation
2. Mensch ignoriert Bedingungen einer Situation, was im krampfhaften Festhalten am Irrtum komisch wirkt
3. Kleine Ursachen, die große Wirkung erzeugen
4. Großer Aufwand produziert kleine Wirkung
5. Mensch verhält sich falsch
6. Komische Konfrontation durch unerwartete Wendung einer Situation durch unerwartete Beteiligte
7. Missverständnis: Verwechslungen, bei denen der Zuschauer einen Wissensvorsprung hat
8. Verkleidung und Geschlechtertausch
9. Durchschaute Maskierung
10. Diskrepanz zwischen Willen und körperlichem Vermögen
11. Verzögertes Reagieren oder vorschnelles Handeln
12. Nachahmung einer Handlung
13. Sprachkomik und Diskrepanz von Sprache und Mimik
14. Rettung aus unerkannter Gefahr
15. Mensch im Kampf mit Dingwelt
16. Täuschung der Dinge (etwas sieht schwer aus, ist aber leicht)
17. Mensch verwandelt Dinge, um ihnen Herr zu werden
18. Befreiung von Zwängen der Dingwelt durch Destruktion
19. Running Gag, ein Witz, der im Verlauf der Handlung immer wiederkehrt
20. Verfremdung durch filmische Zeit (Zeitlupe, Zeitraffer)
21. Wechsel zwischen filmischen Welten (Traum und Realität)¹⁸

Abschließend erklärt Hicketier: „Mithilfe der Komik befreien wir uns aus einer als unauf lösbar erscheinenden Situation.“¹⁹

¹⁸ Vgl. Hicketier, 2005: 10-11

¹⁹ Hicketier, 2005: 8

Zusammenfassend bedeutet dies, dass für Komik im Film bestimmte Situationen, Konstellationen und Konflikte mit unterschiedlichen Ansichten und Lösungsstrategien der beteiligten Akteure ausschlaggebend sind, auf die der Rezipient mit seiner durch das Medium Film gegebenen Distanz und aufgrund seines eigenen Erfahrungskontextes durch Lachen reagiert und somit diese unerwartete Begebenheit für sich auflösen kann, was ihm Unterhaltung bereitet.

3.5 Unterformen der Filmkomödie

Über die Jahre entwickelten sich einige Unterformen der Filmkomödie, die zum Teil mit der geschichtlichen Entwicklung des Films und der Technik zusammenhingen, gleichzeitig aber auch aus dem Ansporn heraus entstanden, das immer beliebter werdende Genre der Filmkomödie mit weiteren Facetten zu bedienen und so mehr Zuschauer anzulocken.

Über die Jahre hat sich eine kaum zu überblickende Fülle von Sonderformen der Filmkomödie gebildet, bei der es oft nicht möglich erscheint eindeutige Zuordnungskriterien aufzuzeigen, da die Grenzen dieser Sonderformen ständig miteinander verfließen (z.B. Horrorkomödien, Actionkomödien oder Kriminalkomödien).

Dennoch gibt es ein paar Filmkomödienformen, die Besonderheiten aufweisen, bei denen es zielführend erscheint sie kurz zu erwähnen, um die Sonderform der Filmparodie, auf die sich diese Arbeit im Folgenden konzentrieren wird, davon abgrenzen zu können.

3.5.1 Romantische Komödie

Bei einer romantischen Komödie, auch „RomCom“ genannt, stehen romantische Beziehungen eines oder mehrere Liebespaare im Mittelpunkt. Häufig müssen Irrungen entwirrt und Hindernisse überwunden werden, doch am Ende finden alle ihre „wahre Liebe“ und es gibt ein Happy End. Eine heiter-charmante Erzählweise, sowie die Auflösung in eher konservative, idealisierte Vorstellungen von heterosexuellen Beziehungen haben dazu geführt, dass romantischen Komödien häufig der Ruf von seichter Unterhaltung und Oberflächlichkeit vorseilt. Bekannte Beispiele für romantische Filmko-

mödien sind „The Philadelphia Story“ (1940), „The Seven Year Itch“ (1955) oder „Sleepless in Seattle“ (1993). Schon bei Shakespeares „Sommernachtstraum“ waren die Thematiken der romantischen Komödie erkennbar.²⁰

3.5.2 Slapstick-Komödie

Slapstick-Komödien erzeugen Komik durch Körperlichkeit. Die in Kämpfe, Verfolgungsjagden, Unfälle und Verletzungen eingebetteten, einstudierten Bewegungsabläufe bringen die Zuschauer zum Lachen ohne Worte zu gebrauchen. Die Komik entspringt der Schadenfreude und entsteht immer situationsbedingt. Slapstick-Komödien haben nicht selten die Verunglimpfung von Autoritäten als Ziel.

Berühmte Vertreter der Slapstick-Komödie stammen vor allem aus der Stummfilmzeit, wie zum Beispiel Laurel&Hardy, Charlie Chaplin, die Marx Brothers oder auch Buster Keaton.²¹

3.5.3 Tragikomödie

Diese Form der Filmkomödie zeichnet sich dadurch aus, dass sie Elemente der Tragödie mit denen der Komödie mischt. Damit stellt sie ein Wechselspiel von Distanz und Nähe zum Zuschauer her, der sich einerseits an den Erfolgen des Protagonisten erfreut und andererseits durch die unerbittlichen Umstände der alltäglichen Umwelt abgeschreckt wird. In der Tragikomödie agieren eher unscheinbare Charaktere, die aber, anders als in der Tragödie, nicht hoffnungslos verloren sind, sondern letztendlich einen guten Ausgang für sich finden. Bekannte Tragikomödien sind „Little Miss Sunshine“, „About Schmidt“ oder auch aktuell „Oh Boy“.²²

3.5.4 Komiker-Komödie

Ein Komiker, der die Figur, die er spielt erfolgreich etabliert hat, braucht die Handlung eines Filmes nur noch als Rahmen, um seinen Charakter einzubetten. Somit ist die

²⁰ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=425> und <http://www.answers.com/topic/romantic-comedy-1>, beide Stand 22.01.2014

²¹ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=340>, Stand 22.01.2014

²² Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3690>, Stand 22.01.2014

Komiker-Komödie „subjektzentriert“²³, da sie sich auf den Hauptakteur konzentriert und dessen Handlungen und Herangehensweise den Film ausschlaggebend prägen. Ein erfolgreicher Komiker mit hohem Wiedererkennungswert, kann seine Figur wieder und wieder in scheinbar unterschiedlichen Filmen darbieten, wobei die Umstände im Film an die Figur angepasst werden, anstatt andersherum. Typische Komiker-Komödien gibt es mit Charlie Chaplin, Rowan Atkinson oder, etwas moderner, mit Jim Carrey.²⁴

Eine weitere Unterform der Filmkomödie ist die Filmparodie. Da sie die Basis dieser Arbeit bildet und einige Merkmale aufweist, die sie von den anderen Unterformen der Filmkomödie deutlich unterscheidet, wird sie im Folgenden separat behandelt.

4 Die Filmparodie

Christian Heger schreibt, dass ein Komiker im Film die Zuschauer durch seine „Maske“²⁵ anzieht, also durch sein Aussehen, seine Mimik und Gestik und seine Art auf Konflikte zu reagieren. Die Zuschauer wissen, was sie erwartet, wenn sie sich einen Film mit einem bestimmten Komiker ansehen. Diese Erwartungshaltung kann allerdings schnell dazu führen, dass die Zuschauer sich langweilen, weil die Geschehnisse im Film zu vorhersehbar sind. Das hat zur Folge, dass Filme sich gegenseitig fortwährend überbieten und erneuern müssen, was grade in der Komik schwierig ist, „da bewusste Komik eine Kunst ist, die in hohem Maße vom Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen lebt. Wird dieser vorgeführte Bruch durch stete Wiederholung selbst konventionalisiert, versiegt auch dessen komische Sprengkraft.“²⁶

An dieser Stelle trifft die Parodie auf ihren fruchtbarsten Nährboden.

²³ Heller u. Steinle, 2005: 14

²⁴ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4978>, Stand 22.01.2014

²⁵ Heger, 2009: 11

²⁶ Heger, 2009: 11

Parodien gibt es in vielen künstlerischen Bereichen, wie der Musik und der Literatur, doch beziehen sich die in dieser Arbeit herausgearbeiteten Merkmale primär auf die Filmparodie.

Das Wort „Parodie“ stammt aus dem Griechischen (παρωδία, *parōdía*) und bedeutet übersetzt *Neben- oder Gegengesang* oder *verstellt gesungenes Lied*.²⁷ Damit drückt sich umgehend das grundlegendste Charakteristikum der Parodie aus, und zwar dass sie ohne eine Vorlage, auf die sie sich bezieht, gegen die sie sozusagen singt, nicht existieren kann.

Gleichzeitig muss der Rezipient der Parodie die Vorlage kennen, um die Parodie verstehen zu können.

4.1 Geschichte der Filmparodie

Schon im Mittelalter reisten fahrende Sänger durch die Dörfer und ahmten den hochnäsigen Gesang des Hofes nach, wodurch sie die Dorfbewohner auf eine belustigend-spöttische Art unterhielten. Zudem sollten diese Nachahmungen ungerechte, bestehende Zustände kritisieren. Durch das ironische Nachäffen und leichte Abwandeln von Liedern, welche die herrschenden Zustände verherrlichten, wurde eine Meinung des Widerstandes kund getan.

Mit der Etablierung der Meinungsfreiheit und deren Einführung in das Grundgesetz vieler Länder, konnten sich Parodien auf öffentlichen Bühnen, wie dem Theater, dem Radio und dem Kino zu der Form weiterentwickeln, in der wir sie heute kennen.

Die Filmparodie ihrerseits entwickelte sich, weil „der Film als Kunstform Jahr um Jahr alterte und dabei eine eigene Geschichte erhielt, [damit] wuchs auch das Interesse an seiner eigenen Vergangenheit.“²⁸

Bekannte Beispiele aus den Anfangszeiten des Films sind z.B. Charlie Chaplins „Carmen“ (1916), der sich insbesondere auf die Filmversion der Merimée-Novelle bezieht, die Cecil B. de Milles 1915 produzierte, oder auch „The Three Must-Get-Theres“ von

²⁷ Vgl. Drosdowski, 1989: 511

²⁸ Vgl. Heger, 2009: 11

Max Linder (1921), augenscheinlich eine Anspielung auf Douglas Fairbanks' „The Three Musketeers“ (1921).²⁹

In späteren Filmen wurde die eigene Vergangenheit oft thematisiert und behandelt, wobei man sowohl auf andere Formen der medialen Massen-Unterhaltung einging, als auch auf bereits etablierte und beliebte Film-Genres. Alles was stereotyp war, bot eine besonders große Angriffsfläche, weil es aufgrund des hohen Wiedererkennungswerts besonders geeignet für Bezüge war.³⁰

„Parodien greifen in der Kunst wie im Leben Herrschaftsverhältnisse an und ‚entzaubern‘ schon darum mit Vorliebe Filmplots, die auf traditionellen Rollenverhältnissen basieren und bestehende Machtstrukturen bekräftigen.“³¹

In den siebziger Jahren, als aus dem amerikanischen Film das New Hollywood entstand, da zunehmend auf konkurrierende Einflüssen aus Europa reagiert werden musste, waren „Nostalgie und Parodie so etwas wie eine Zuflucht aus dem Desaster einer Situation, in der sich die „Absprachen“ zwischen Produzenten und Publikum nicht mehr so recht erfüllen wollten.“³²

Die großen Zeiten von Hollywood waren deshalb in dieser Zeit ein beliebtes Thema in Filmen, die somit einen selbstreferentiellen Ansatz hatten und sich auf etwas bereits Dagewesenes bezogen. In dieser Zeit war die Filmparodie also auch möglich „ohne komische Verdrehungen und ironische Brechungen“³³, durch Wiederholung von Stoffen und Stilen vergangener Epochen mit sowohl kritischem Charakter, als auch als Hommage gedacht. Das alte Hollywood wurde dabei entweder als große Familie dargestellt oder als zermürender Apparat, in dem Geld alles regierte.

Durch das Aufkommen der Teenie-Horrorfilme von Wes Craven („Scream“, 1996) Mitte der neunziger Jahre, kam es zu einer Neubelebung der Filmparodie, die mit einem enormen kommerziellen Erfolg verbunden war. Mit der „Scary Movie“-Reihe (2000) begann eine zunehmende Übersättigung des Gebiets der Filmparodie.

²⁹ Vgl. <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/medienzentrum/zmm-news/zmmnewsarchiv/sommer98/marx.html>, Stand 22.01.2014

³⁰ Vgl. Heger, 2009: 11

³¹ Heger, 2009: 12

³² Seeßlen, 1982: 146

³³ Seeßlen, 1982: 147-148

Die hohe Anziehungskraft auf Zuschauer, die der Filmparodie innewohnt und der vergleichsweise geringe kreative Aufwand, der dafür betrieben werden muss, die Struktur eines bekannten Filmes aufzugreifen, führte zu einer Fülle an Filmparodien. Diese setzten sich nicht mehr kritisch mit einem Genre oder einem Thema auseinander, sondern machten sich auf primitive Art über neu erschienene, bekannte Filme lustig. Aktuell geht dieser Trend wieder zurück, weil auch das Genre der Filmparodie sich festgefahren hat und sich nicht mehr weiterentwickelt.

Dass eine Filmparodie aus verschiedenen Ansätzen entstehen kann und wie sie dabei ihre Komik entfaltet, wird in den nächsten beiden Abschnitten thematisiert.

4.2 Funktionen der Filmparodie

Der griechische Wortteil *para* von **Parodie** bedeutet aus dem Griechischen übersetzt *gegen*. Dies legt die Vermutung nahe, dass es sich bei einer Parodie immer um den Ausdruck der entgegengesetzten Darstellung der Vorlage handelt. Dies trifft jedoch nicht immer zu, denn die Parodie kann durchaus auch gute Absichten im Bezug auf die Vorlage hegen, indem sie als Hommage fungiert und eine anerkennende Grundhaltung einnimmt.

Georg Seeßlen verweist in *Grundlagen des populären Films 10 – Klassiker der Filmkomik* auf zwei verschiedene Ausrichtungen von Filmparodien.

Zum einen kann die Filmparodie, den beiden Autoren zufolge, als Hommage an ein Genre funktionieren und die genreeigenen Erzählmuster und Geschehnisse auf ihre Weise (komisch) adaptieren, ohne sie gleichzeitig zu veralbern („solidarische Parodie“³⁴).

Zum anderen ist die Filmparodie in der Lage Inhalte überzogen und im Lächerlichen entstellt gegen ein Genre zu verwenden und es somit zu zerstören beziehungsweise auf ein gesellschaftliches Fehlverhalten hinzuweisen.³⁵

„So begleiten Genre-Parodien als mehr oder minder solidarische Kritik die Entwicklung eines Genres. Aber auf der anderen Seite steht am Ende eines Genres oder am Ende eines Zyklus innerhalb eines Genres eine Häufung von parodistischen Filmen, deren

³⁴ Seeßlen, 1982: 142

³⁵ Vgl. Seeßlen, 1982: 142

*Großteil nichts mehr mit Korrektur und Zurechtrücken von Maßstäben, sondern mit wirklicher Zerstörung zu tun hat.*³⁶

Als dritte Funktion kann eine Filmparodie auch einen Rahmen für einen eigenen komödiantischen Stil bilden. Auf Basis einer ausgewählten Vorlage wird dabei über die Muster und Strukturen der Parodie eine eigene Komik übermittelt, die somit den Erfolg des Genres Parodie benutzt, um selbst zur Geltung zu kommen.

4.3 Funktionsweisen der Filmparodie

Eine Filmparodie kann sich auf mehr, als nur den Inhalt eines anderen Werkes beziehen.

Auch die Form eines Films (Schnitt oder Kamera), die Herstellung eines Filmes (Produktionsaufwand oder Ausstattung) und andere Medien, wie Zeitung oder Internet, die auf einen Film Bezug nehmen, können parodiert werden.

Dabei verweist die Filmparodie auf zuvor veröffentlichte Werke und weckt damit eine Erwartungshaltung beim Zuschauer, welche aus der Kenntnis der angesprochenen Werke resultiert. Der Erwartung des Zuschauers wird aber nicht nachgekommen, vielmehr wird er mit einem unerwarteten Ausgang einer Situation überrascht.³⁷

4.3.1 Verweise

Die Filmparodie bedient sich bei der Erzeugung von Komik zweier Formen von Verweisen.

- Einen Verweis, der „parallel zur Handlungsebene des Films“³⁸ verläuft und bei dem das Geschehen des Films auch verstanden wird, wenn der Zuschauer den Verweis nicht realisiert, nennt man Insider Joke oder „verdeckter Verweis“³⁹. Wird dieser Verweis erkannt, führt es zu einem starken Verbindungsgefühl zwischen dem Zu-

³⁶ Seeßlen, 1982: 141

³⁷ Vgl. <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/medienzentrum/zmm-news/zmmnewsarchiv/sommer98/marx.html>, Stand 22.01.2014

³⁸ Seeßlen, 1982: 143

³⁹ Seeßlen, 1982: 143

schauer und den Machern des Films, da sich der Zuschauer zu einem exklusiven Kreis der Eingeweihten dazugehörig fühlt.

- Ist ein Verweis „in die Handlung integriert“⁴⁰ und dient zum weiteren Verständnis des Films, ist es ein „offene[r] Verweis“⁴¹. Wird dieser vom Zuschauer nicht erkannt, beeinträchtigt dies die Nachvollziehbarkeit und das Verständnis der weiteren Handlungen im Film.

4.3.2 Verwendung der Verweise

Diese Verweise können wie folgt im Film vorkommen:

- Als **Zitat**: Eine Szene, die persifliert werden soll, wird im Original eingeschnitten, der betreffende Schauspieler tritt selber auf, oder eine Szene aus einem anderen Film wird originalgetreu nachgespielt. Auch Symbole und Formen können zitiert werden (Paramount-Berg, MGM-Logo), sowie typische Musik und „Klischees aus Fernsehen, Bühne, Politik, kurz alle Formen öffentlicher Kommunikation und Unterhaltung [...]“⁴².
- Als **Überziehung**: Eine Szene wird überzogen nachgespielt, sodass gewisse Aspekte wie Heldenverehrung, Rituale oder die Gestik und Stimme eines Schauspielers lächerlich wirken. Die „Haltung des Zitierens [...] [steht] in groteskem Missverhältnis zur Person des Darstellers“.⁴³
- Als **Verkleinerung**: Eine aufwändige und spektakuläre Szene wie zum Beispiel das Streitwagenrennen aus „Ben-Hur“ (1959) wird auf einer kleineren Ebene wiederholt, etwa als Go-Kart Rennen, wobei es in Schnitt und Aufnahmeverfahren gleich bleibt. Auch Helden können verkleinert dargestellt werden.⁴⁴

⁴⁰ Seeßlen, 1982: 143

⁴¹ Seeßlen, 1982: 14

⁴² Seeßlen, 1982: 145

⁴³ Seeßlen, 1982: 145

⁴⁴ Vgl. Seeßlen 1982: 145-146

- Als **Verlagerung**: Eine signifikante Schlüsselszene wird in ein anderes Milieu verlagert, oder ein für das dargestellte Film-Genre eigentümliches Requisit taucht an einer unpassenden Stelle auf.⁴⁵ (← als Zitat kennzeichnen??)

Um zu verdeutlichen, wie Filmparodien funktionieren, woran man sie erkennen kann und welche Absichten dahinter stehen, werden im Folgenden drei Filme aus dem Genre der Parodie vorgestellt, aus denen einige Szenen exemplarisch angesprochen werden, um die zuvor erklärten Aspekte zu konkretisieren.

Es handelt sich bei diesen Filmen, wie anfangs bereits erwähnt, um „Die nackte Kanone“ vom Trio David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker (ZAZ), um „Tanz der Vampire“ von Roman Polanski, sowie um „Die Ritter der Kokosnuss“ von Monty Python.

Zunächst wird die jeweilige Handlung umrissen und kurz der strukturelle Aufbau vorgestellt. Anschließend gehen die Analysen vor allem darauf ein, was die einzelnen Filme zur Parodie macht und worin die Besonderheiten bestehen.

Es wird zudem benannt, aus welchem Grund die jeweilige Filmparodie gemacht wurde, worauf sie abzielt und wodurch das deutlich wird.

Alle drei Filme wurden in der englischen Originalfassung analysiert. Die Filmtitel werden im Folgenden im Fließtext jeweils einmal im Original benannt, aber anschließend aus Verständnisgründen auf Deutsch.

Alle anderen Filmtitel werden ausschließlich im Original genannt und sind mit der Jahreszahl ihrer Erscheinung gekennzeichnet, um eine eindeutige Zuordnung zu gewährleisten.

⁴⁵ Vgl. Seeßlen, 1982: 143ff

5 Die Parodie als gnadenlose Veralberung eines Genres: ZAZs „Die nackte Kanone“

Jeder, der Parodien mag, hat vermutlich schon einmal einen Film mit der Beteiligung von mindestens einem der Mitglieder von ZAZ gesehen. Ob „Scary Movie 3“ (2003), „Hot Shots!“ (1991) oder „Airplane!“ (1980), in jedem dieser Filme steckt der Einfluss eines Mitglieds des kongenialen Filmemacher-Trios.

Das Akronym ZAZ steht für Zucker-Abrahams-Zucker und setzt sich aus den Nachnamen der Brüder Jerry und David Zucker, sowie Jim Abrahams zusammen.

Die drei US-Amerikaner lernten sich beim gemeinsamen Studium an der University of Wisconsin-Madison kennen und gemeinsam gründeten sie in den frühen siebziger Jahren die Theatergruppe „Kentucky Fried Theatre“ (eine Anspielung auf Kentucky Fried Chicken), in der sie mit großer Freude am Blödsinn satirische Sketche spielten, die „oft vulgär und immer respektlos“⁴⁶ den „American Way of Life“ attackierten. Die Show war bald monatelang im Voraus ausverkauft und so eröffnete sich dem ZAZ-Trio die finanziellen Möglichkeiten ihren Auftritten mit „The Kentucky Fried Movie“ (1977) den ersten Kinofilm folgen zu lassen. Dieser bestand aus einer Aneinanderreihung von Sketchen der Show und legte den Grundstein für die ZAZ-Filmkarriere.⁴⁷

5.1 Zum Film

„The Naked Gun: From the Files of Police Squad“ („Die nackte Kanone“) ist ein Film aus dem Jahr 1988 und der erste in einer Reihe von drei Teilen. Die Regie führte David Zucker, der gemeinsam mit seinem Bruder Jerry Zucker, Jim Abrahams und Pat Proft auch das Drehbuch schrieb.

„Die nackte Kanone“ basiert auf der parodistisch ausgerichteten Serie „Police Squad“ von 1982, die ebenfalls den kreativen Köpfen des ZAZ-Trios entsprang, allerdings nach vier Folgen bereits wieder abgesetzt wurde⁴⁸.

⁴⁶ Oswald, 2005: 428 in „Filmgenres Komödie“ – Heller (Hrsg.) u. Steinle (Hrsg.)

⁴⁷ Vgl. Oswald, 2005: 428, a.a.O.

⁴⁸ Vgl. DVD-Audiokommentar „Die nackte Kanone“, Min. 8:46

Vor der Veröffentlichung von „Die nackte Kanone“ war das ZAZ-Trio bereits durch die Katastrophenfilm-Parodie „Airplane!“ (1980) und die Agentenfilm-Persiflage „Top Secret!“ (1984) auf internationaler Ebene bekannt.

Als Hauptdarsteller engagierten sie Leslie Nielsen, der zuvor in ernsteren Rollen genau jenen Typus verkörpert hatte, welchen er nun parodieren sollte.

„Die nackte Kanone“-Trilogie war ein großer wirtschaftlicher Erfolg und die endgültige Besiegelung Leslie Niensens als Ikone der Parodie. Es war gleichzeitig die letzte gemeinsame Zusammenarbeit des Trios Jerry Zucker, Jim Abrahams und David Zucker. Jeder der drei verfolgte danach eigene Projekte.

Für die Untersuchungen an „Die nackte Kanone“ wurde die ca. 81 Minuten lange DVD-Version in einer Auflage von 2011 im Vertrieb von Paramount Pictures verwendet. Auf der DVD sind sowohl die englische Originalfassung, als auch eine deutsche Synchronfassung zu finden.

5.2 Inhaltsangabe

Lieutenant Frank Drebin (Leslie Nielsen) kommt grade nach Los Angeles von einem Einsatz in Beirut zurück, wo er im Alleingang die Anführer aller USA-feindlichen Staatsmächte bekämpft hatte, als er erfährt, dass seine Frau ihn verlassen hat und sein Partner Nordberg (O.J. Simpson) im Sterben liegt. Nordberg hatte versucht auf eigene Faust zu ermitteln und war dabei mehrfach angeschossen worden. Gemeinsam mit Polizei-Captain Ed Hocken (George Kennedy) fährt er sofort ins Krankenhaus, um Nordberg zu besuchen. Dort erhalten die beiden den Hinweis, dass Nordberg bei seinen Ermittlungen auf einem Schiff im Hafen war. Drebin fordert, dass alle Einsatzkräfte auf diesen Fall angesetzt werden, doch da Queen Elisabeth II. ihren Besuch aus England angekündigt hat, sind kaum Männer verfügbar. Auch Drebin soll – von der Bürgermeisterin Mayor Barkley (Nancy Marchand) bei einer Pressekonferenz extra vorgestellt – zum Schutz der Queen beitragen.

Auf eigene Faust gehen Ed und Drebin dennoch weiter dem Fall „Nordberg“ nach und fahren in den Hafen. Dort erfährt Drebin von einem Hafenarbeiter, dass Nordberg etwas mit Kokain zu tun hatte. Drebin glaubt ihm nicht und der Hafenarbeiter verweist ihn an Vincent Ludwig (Ricardo Montalban), einen Industriellen, für den Nordberg arbeitete. Ludwig ist in der Stadt als ehrbarer Geschäftsmann bekannt und sitzt sogar im Empfangskomitee für den Besuch der Queen.

Drebin fährt in Ludwigs Büro und horcht ihn über die Schießerei im Hafen aus. Ludwig, den man anfangs schon in der Szene gesehen hatte, in der Nordberg erschossen wurde, bedauert Drebin gegenüber den Vorfall, ist aber mehr daran interessiert, ob Nordberg schon irgendetwas ausgesagt hat. Ludwig stellt Drebin seine Assistentin Jane Spencer (Pricilla Presley) zur Seite, um die Personalakten durchzusehen und Drebin ist sofort hin und weg von der Schönheit.

Als der Lieutenant verschwunden ist, fordert Ludwig Jane auf, an Drebin dranzubleiben und zu überwachen, was er herausfindet.

Im Polizeilabor werden Spuren von Kokain an Nordbergs Jacke gefunden und der Verdacht erhärtet sich, dass der Polizist etwas mit Drogen zu tun hatte, bevor er angeschossen wurde. Aufgrund dieses drohenden Skandals, erhält Drebin von Ed ein Ultimatum von 24 Stunden, in denen er Nordbergs Unschuld beweisen muss.

Unterdessen präsentiert Ludwig seinem Klienten Mr. Papshmir (Raye Birk), der in der ersten Szene mit den Anführern der USA-feindlichen Nationen gemeinsame Sache gemacht hatte, seine geheime Waffe: Eine spezielle Hypnose-Technik, mit der Menschen zu Killern gemacht werden können, ohne dass sie selbst davon wissen. Die Hypnose kann per Knopfdruck gestartet werden, wobei der Auslöser in eine Armbanduhr eingebaut wird.

Drebin führt seine Ermittlungen im Krankenhaus weiter, wo er sich erhofft, dass Nordbergs Erinnerung mithilfe der Personalakten der Hafenarbeiter zurückkehrt.

Der behandelnde Arzt von Nordberg wurde bereits von Ludwig unter Hypnose gesetzt und versucht Nordberg zu ersticken. Drebin kann dies verhindern und er verfolgt den fliehenden Arzt, welcher bei dieser Jagd umkommt.

Drebin sieht sich einer Reihe offener Fragen gegenüber. Er traut Ludwig nicht, hat Vermutungen, aber keine Beweise und kehrt nach Hause zurück, um sich auszuruhen. Dort wartet Jane auf ihn, die für ihn kocht. Die beiden kommen sich näher und verbringen die Nacht zusammen.

Drebin steigt am folgenden Tag in Ludwigs Büro ein, um nach weiteren Spuren zu suchen. Er findet einen Zettel, der darauf hinweist, dass Mr. Papshmir Geld an Ludwig überwiesen hat, damit die Queen ermordet wird. Unglücklicherweise verbrennt Drebin diesen Zettel und steckt damit versehentlich das gesamte Büro von Ludwig in Brand.

Ludwig verzeiht den Vorfall, um seinen ehrenwerten Schein nach außen hin zu wahren, doch die Bürgermeisterin zieht Drebin aufgrund seines inakzeptablen Vorgehens von der Aufgabe der Bewachung der Queen ab.

Zurück zu Hause berichtet Drebin Jane von seinen Vermutungen gegenüber Ludwig. Jane widerspricht Drebin und versichert ihm, dass Ludwig ein guter Mann ist. Sie hat eine Nachricht von Ludwig, dass Drebin ihn in einer Schlachtfabrik treffen soll.

Dies stellt sich jedoch als Hinterhalt heraus, aus dem Drebin entkommen kann. Er fährt zu dem Empfang der Queen und warnt Ed vor Ludwigs Vorhaben, diese ermorden zu lassen.

Drebin trifft dort auch auf Ludwig und Jane, doch hat er keine Beweise, um Ludwig verhaften zu können und so muss er ihn ziehen lassen. Anschließend wirft Drebin Jane vor, ihn bei der Schlachtfabrik in eine Falle gelockt zu haben und sie streiten sich.

Als Ludwig eine alte Kriegsmuskete zu Ehren der eintretenden Queen präsentiert, glaubt Drebin irrtümlich, dass der Anschlag geschehe und reißt die Queen aus der Schusslinie. Dieser Vorfall kostet ihn seinen Job bei der Polizei. Als Drebin in der Polizeistation seine Sachen packt, taucht Jane auf und erzählt, dass Ludwig das Attentat bei einem Baseballspiel durch einen der Spieler durchführen lassen will. Drebin sieht darin seine Chance auf Rehabilitation. Er versöhnt sich mit Jane und macht sich auf den Weg ins Baseball-Stadion.

Dort versucht Drebin inkognito auf dem Spielfeld den Spieler zu identifizieren, der die Queen ermorden soll.

Dies gelingt ihm zwar nicht, doch einer der Spieler geht unter Hypnose auf die Queen zu und Drebin stürzt sich auf ihn. Eine Massenschlägerei bricht aus, doch der hypnotisierte Spieler lässt sich davon nicht aufgehalten. Währenddessen nimmt Ludwig Jane als Geisel und will das Stadion verlassen. Drebin gelingt es den hypnotisierten Spieler zu überwältigen und die Queen vor dem Attentat zu retten. Doch Ludwig hat immer noch Jane in seiner Gewalt. Drebin kann Jane befreien, wobei Ludwig vom Stadionsdach fällt. Dabei wird Ludwigs Hypnose-Sender versehentlich gedrückt, woraufhin Jane, die nun ebenfalls unter Hypnose steht, Drebin erschießen will. Dieser gesteht Jane seine Liebe und die Kraft der Liebe durchbricht den Bann der Hypnose, sodass Jane von ihrem Vorhaben ablässt. Das ganze Stadion versöhnt und umarmt sich, Drebin bekommt Jane und seinen Job zurück und sogar Nordberg ist rehabilitiert aus dem Krankenhaus entlassen worden und gratuliert Drebin zu seinem Erfolg.

5.3 Aufbau

5.3.1 Struktureller Aufbau

Der Aufbau von „Die nackte Kanone“ ist klassisch und der typischen Kriminalgeschichte nachempfunden. Am Anfang steht das Verbrechen, welches in der Folge aufgeklärt werden muss. Die Hinweise bringen die Ermittler immer näher an den Verbrecher und

am Ende gibt es einen spannungsgeladenen Showdown, bei dem es dem Held gelingt den Täter zu überführen und den Fall aufzuklären.

„Die nackte Kanone“ beginnt mit einem Epilog, der die Charakterisierung von Lieutenant Frank Drebin in seiner Ausnahmestellung als Held hervorhebt.

In der Exposition, die den ersten Akt darstellt, findet das Verbrechen statt (der Angriff auf Nordberg), der Konflikt ist etabliert und die wichtigsten Personen werden vorgestellt. Drebin als Protagonist, Ludwig, der Antagonist, als Hintermann des Verbrechens und die wichtigsten Nebenfiguren, wie Ed, Nordberg und die Bürgermeisterin. Der erste Akt endet klassisch mit dem ersten „Plot Point“, als Drebin und Ed dem ersten Hinweis auf Nordbergs Attentäter nachgehen, welcher sie zu Ludwig führt. Eine Verschärfung der Situation erfolgt, als Drebin erfährt, dass die Queen zu Besuch kommt und Ludwig, der Drebins Hauptverdächtiger für einen Anschlag auf diesen hohen Besuch ist, im Empfangskomitee sitzt. Zudem ist aufgrund dieses hohen Besuchs kein weiterer Polizist verfügbar, um bei der Fahndung nach Nordbergs Attentätern zu helfen, Drebin ist also auf sich allein gestellt.

Auch ein „Love Interest“ wird im zweiten Akt etabliert, als Drebin Jane kennen lernt und die beiden sich näher kommen. Die Beziehung erfährt eine Dramatisierung, da Jane von ihrem Arbeitgeber Ludwig auf Drebin angesetzt wird.

Drebin geht im zweiten Akt weiteren Hinweisen nach und die Spannung steigt, da die Anzeichen sich verdichten, dass Ludwig sowohl etwas mit dem Anschlag auf Nordberg zu tun hat, als auch gleichzeitig ein Attentat auf die Queen plant. Der Konflikt wird ausgeweitet und hat neben einer persönlichen Ebene auch eine weitere, gewichtigere Dimension: Das Leben der britischen Königin und der Ruf der gesamten Polizei von Los Angeles ist in Gefahr.

Der persönliche Konflikt wird durch den Umstand verstärkt, dass Nordberg unter Verdacht gerät, in Kokaingeschäfte Verwickelt zu sein. Da der Besuch der Queen bevorsteht und die Polizei einen internen Skandal verhindern möchte, bekommt Drebin von seinem Vorgesetzten ein Ultimatum von 24 Stunden, um die Unschuld Nordbergs zu beweisen, was die Situation erschwert.

Der zentrale Punkt im zweiten Akt besteht aus der Szene, in der Drebin in eine Falle gelockt wird und daraufhin und aufgrund einer falschen Einschätzung der Situation sowohl seinen Job als Polizist, als auch Jane als Verbündete verliert.

Drebin ist am Ende, als Jane sich ihm wieder zuwendet und am zweiten „Plot Point“ den entscheidenden Hinweis für das Attentat auf die Queen liefert.

Sie gestehen sich ihre Zuneigung füreinander. Dies ist der klassische Zeitpunkt für diese Liebes-Erklärung, da Drebin sich nun mit neuem Mut all den äußeren Umständen

widersetzen kann und ein enormes Risiko eingehen muss, bei dem alles, was Drebin zu verlieren hat und das Leben der Königin auf dem Spiel steht.

Damit wird der dritte Akt eingeleitet. Dieser besteht aus einer rasanten Zuspitzung der Handlung bis zum Höhepunkt der Spannung, als es Drebin gelingt die Königin vor dem Attentat zu retten und anschließend den fliehenden Ludwig verfolgt, der Jane als Geisel genommen hat. In einem Showdown stehen sich Protagonist und Antagonist gegenüber, wobei der Protagonist siegt. Als die Situation geklärt scheint, erfährt die Spannung noch einmal einen letzten Twist, als die hypnotisierte Jane plötzlich Drebin bedroht. Diesmal schafft Drebin es mit der Kraft der Liebe, die Situation zu bewältigen, was zum Happy End führt, in dem Jane und Drebin endgültig zueinander finden. Durch den heldenhaften Einsatz des Protagonisten ist der Antagonist besiegt, die Queen gerettet, Drebin bekommt seinen Job zurück und sein verwundeter, aber gerächter Partner ist aus dem Krankenhaus entlassen worden.

5.3.2 Erzählstruktur

Schon in den ersten Szenen kommt die für Kriminalgeschichten typische Technik der Parallelmontage zum Einsatz, damit der Zuschauer eine auktoriale Perspektive einnehmen kann und sich, anders als beim „Whodunit“ (kurz für „Who has done it?“ Zu Deutsch „Wer hat es getan?“) nicht mit der Frage beschäftigen muss, wer am Ende der Böse ist. Es gibt zwar keine Rückgriffe in der Handlung, doch da viele Geschehnisse parallel passieren und erzählt werden, ist keine lineare Erzählstruktur vorhanden. Dadurch ist die erzählte Zeit länger als die Erzählzeit.

Unterstützt wird das Erzählen der Geschichte immer wieder durch Drebins Gedanken, die wie bei einem typischen Film Noir als gesprochene Worte zu hören sind, als würde der Protagonist die Geschichte zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal nacherzählen.

Dem Zuschauer wird eine auktoriale Sicht auf alle Ereignisse geboten und so fiebert er mit dem Protagonisten mit und fragt sich, ob dieser die richtigen Schlüsse zieht und dem Täter auf der Spur bleibt.

5.3.3 Kamera

Kameraseitig musste vor allem in den Szenen im Baseball-Stadion viel getrickst werden, da nicht genügend Statisten zur Verfügung standen, geschweige denn ein ganzes Stadion. Viele der Szenen wurden in nachgebauten Tribünen auf einem Parkplatz, mit

langen Brennweiten geschossen, damit die gefüllten Tribünen im Hintergrund nicht so großflächig im Bildausschnitt zu sehen waren.

Durch die Anordnung der Linsen bei langen Brennweiten wird der Hintergrund kaum merklich gestaucht, was zur in diesem Fall zur Folge hat, dass von den Tribünen weniger Bildinhalt gezeigt wird und somit weniger Statisten gebraucht werden (siehe Abbildung 1).



Abbildung 1: Lange Brennweite

Auch „Matte-Paintings“ kamen zum Einsatz, um die Kulisse des Stadions vorzutäuschen. Bei dieser Technik wird eine Hintergrund-Kulisse auf eine Leinwand gemalt. Anschließend spielt ein Schauspieler vor dieser Leinwand und wird dabei gefilmt. Zusammengesetzt ergeben diese beiden Elemente dann die Illusion einer großen Szenerie.

„Matte Paintings“ werden oft eingesetzt, wenn das Umsetzen einer Einstellung zu kostspielig oder unmöglich zu realisieren ist (siehe Abbildung 2).



Abbildung 2: Matte Painting

5.3.4 Ausstattung

Auf der Ausstattungsebene werden viele parodistische Gags realisiert. So betritt Frank Drebin im Film einen Raum, indem er an der Kulisse vorbeigeht, anstatt, wie die anderen, die Tür zu benutzen. Das Fehlen der vierten Wand, die sowohl im Theater, als auch häufig beim Film die Zuschauer einnehmen, wird hier verdeutlicht zum Zweck der Parodie auf Film-Studio-Kulissen.

5.3.5 Ton und Musik

Während die von Ira Newborn komponierte, extradiegetische Musik ohne Probleme authentische Polizei-Filme der achtziger Jahre untermalen könnte und dadurch ihre spöttische Wirkung entfaltet, da sie nicht zu den komischen Inhalten des Films passt, heben einige Toneffekte slapstickartige Momente hervor. So ertönt das Geräusch einer Autohupe, als Drebin versehentlich an die enormen Brüste einer Frau fasst und die diegetische Musik eines Elektronik-Klaviers löst den „Score“ ab, als Drebin Ludwigs Büro ruiniert und verstärkt so den Slapstick der Situation.

Romantische Szenen werden, wie für Kriminalfilme der siebziger und achtziger Jahre üblich, von einem Saxophon-Thema begleitet.

Immer, wenn das Saxophon einsetzt, wird der Zuschauer darauf hingewiesen, dass ein „Love Interest“ thematisiert wird.

Auch zwei Pop-Songs sind in den Film integriert. Zum einen „I’m into something good“ von „Herman’s Hermit’s“, in diesem Fall gesungen von Peter Noone und „I love LA“ von

Randy Newman. Während „I’m into something good“ Inhalt einer parodistischen Sequenz ist, auf die ich in Kapitel 5.4 „Analyse der parodistischen Elemente“ zu sprechen komme, ist „I love LA“ ein typischer Baseball-Stadion Song, der bei Teams aus Los Angeles häufig gespielt wird. Passend dazu komplettiert er die Szene, in der Drebin undercover die Baseballspieler nach Waffen filzt. Zwischendurch sieht man immer wieder typische Szenen aus amerikanischen Baseball-Stadien, die das Verhalten der Amerikaner, wie maßloser Fast-Food Verzehr oder das Amüsieren über Sportunfälle bei diesen Veranstaltungen angreifen sollen.

Im Folgenden Absatz wird an konkreten Beispielen verdeutlicht, warum „Die nackte Kanone“ eine Parodie ist, welcher Ausrichtung sie nachgeht und warum das Trio ZAZ damit so erfolgreich war.

5.4 Analyse der parodistischen Elemente

Die Vorlage, auf die sich „Die nackte Kanone“ bezieht, sind die Polizei- und Kriminalfilme der vergangenen Filmgeschichte. Es gibt einige konkrete Bezüge auf einzelne Filme wie „Dirty Harry“ (1971), oder auf TV Polizei-Serien, wie „M Squad“ (1957-1960) doch im Großen und Ganzen zielt die Parodie auf die über Jahre etablierten Klischees und Stereotypen aller Vorlagen ab, die sich einerseits in der Charakterisierung der Figuren und andererseits auch in Schauplätzen, Handlungen und Erzählstrukturen wiederfinden.

Frank Drebin, der Protagonist ist eine Anlehnung an den harten Einzelgänger-Polizisten-Typus, wie „Dirty“ Harry Callahan aus „Dirty Harry“ (1971) oder auch Jimmy Doyle in „French Connexion“ (1971), die als tragische Figuren einen stilgebenden Antihelden verkörperten.⁴⁹ Diesem Typus kommt Drebin durch seine monotone Art zu reden und der zuweilen fehlenden Sensibilität, die durch Leslie Nielsens unverwundliche Mimik übersteigert ausgedrückt wird, nach. Auch die unorthodoxe Vorgehensweise bei den Ermittlungen und der Ärger mit Vorgesetzten basieren auf diesen Idealen. Konterkariert wird die Ernsthaftigkeit der Vorlagen durch Drebins trottelige Ungeschicklichkeit mit Hang zur Verblödung, durch die sich der Lieutenant in aberwitzige Situationen manövriert, welche seine Seriosität aufs Ärgste untergraben.

⁴⁹ Vgl. <http://www.filmzentrale.com/rezis/nacktekanonejr.htm>, Stand 22.01.2014

Zudem zeigt Drebin „menschliche Schwächen“, wie den Drang auf die Toilette zu müssen oder trotz laufender Ermittlungen Mittagspause zu machen. Diese verleihen dem Lieutenant ein sympathisches Auftreten und lassen ihn weniger unantastbar wirken, als seine ikonischen Vorbilder.⁵⁰

Das andere Gesicht Drebins wird als eine völlig überzogene Darstellung eines Helden präsentiert. Dies zeigt sich schon in der Eröffnungsszene, als der Lieutenant im Alleingang die gefährlichsten Terroristen der Welt ausschaltet. Diese Ausnahmestellung als unfehlbare und unbesiegbare Exekutive der USA als Weltpolizei, wird noch in derselben Szene parodiert, als Drebin sich nach seinem, für Actionfilme typischen, markanten Spruch aus dem Fenster schwingen will und dabei die zurückschwingenden Fensterläden an den Kopf geschlagen kriegt, wodurch er eher aus dem Fenster fällt, als selbst heraus zu springen.

Natürlich werden auch die Terroristen von ZAZ nicht ernst genommen, so ist Gorbatschows Feuermal auf dem Kopf nur aufgemalt, Gaddafi hat Gewichtsprobleme und der Ayatollah trägt unter seinem konservativen Turban einen punkigen, orangefarbenen Irokesen-Haarschnitt. Zudem kann keiner von ihnen, trotz ihrer angeblichen Macht etwas gegen Drebin ausrichten.

Durch diese Szene ist die Tonart des Films klar. Drebin ist ein aufrechter Mann des Gesetzes, dem allerdings seine eigene Blödheit im Weg steht.

Dem ZAZ-Trio ist anzurechnen, für diese Rolle Leslie Nielsen gecastet zu haben. In dessen Fähigkeit, in den meisten absurden und teilweise slapstick-artigen Situationen seinen stoischen Gesichtsausdruck zu bewahren, dem sogenannten „deadpan“⁵¹-Prinzip, liegt das Erfolgsrezept der Komik des Films.

Nielsen, der dem Publikum aus früheren Filmen als seriöser Schauspieler bekannt ist und, ebenso wie George Kennedy und auch Pricilla Presley, einen bestimmten Typus verkörpert, wurde genau aus diesem Grund für den Film ausgewählt.

Der Zuschauer erkennt ein Gesicht und erwartet im Zusammenhang damit keine Comedy. Die Schauspieler spielen ihre Rollen mit Ernsthaftigkeit und die Komik entsteht erst durch die Dialoge, die sie führen und die Situationen, in denen sich die Figuren wiederfinden.

⁵⁰ Vgl. <http://www.filmzentrale.com/rezis/nacktekanonejr.htm>, Stand 22.01.2014

⁵¹ Vgl. http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/11/29/AR2010112905269_2.html, Stand 22.01.2014

Das Kreieren einer Erwartung beim Zuschauer und diese dann nicht zu erfüllen, ist, wie in Kapitel 4.3 „Funktionsweisen der Filmparodie“ aufgeführt, charakterisierend für die Parodie.

Der Antagonist Vincent Ludwig verkörpert das Böse in Person, mit all den schlechten Eigenschaften seiner Vorlagen. Er ist hinterhältig, mächtig, geldgierig und arrogant, geht über Leichen für den eigenen Erfolg und hat immer den eigenen Vorteil im Sinn. Die Figur des Vincent Ludwigs ist keine Parodie auf die typischen Bösewichte der Polizeifilme. Er wird im Film dementsprechend seriös dargestellt. Diese triviale, dämonenhafte Charakterisierung rechtfertigt am Ende die Selbstjustiz, mit welcher der Protagonist im Showdown vorgeht, um seinen Widersacher zur Strecke zu bringen.⁵²

Der typische, aus dem Film Noir etablierte Schauplatz für Verbrechen – die Großstadt – ist mit Los Angeles ebenfalls gegeben.

Ein kaum zu überblickender Ort, an dem an jeder Ecke Gefahr lauert und der somit ein optimaler Nährboden für Bösewichte ist.

Auch der Aufbau von „Die nackte Kanone“ steht seinen Vorlagen in nichts nach, wie in Kapitel 5.3 deutlich wurde. Der Protagonist ist zum Großteil auf sich allein gestellt und muss mit allerlei äußeren und inneren Widerständen kämpfen, um sein nahezu aussichtsloses Ziel zu erreichen, den Fall zu lösen und den Antagonisten zu besiegen.

Ein elementares Merkmal der Parodie – die Vorlage – ist also ebenso vorhanden, wie eine Auseinandersetzung mit der eigenen filmischen Vergangenheit.

Schematische Bausteine aus dem enormen Fundus von Polizei- und Kriminalfilmen, die schon viel zu oft wiederverwendet wurden und somit ihrer Originalität beraubt sind, werden aufgegriffen und durch Missverständnisse, Wortwitze und diverse Anstößigkeiten ins Lächerliche gezogen.

So gibt es in „Die nackte Kanone“ immer wieder Sätze mit einem enorm hohen Wiedererkennungswert. Der Zuschauer hört beispielweise den Satz „Move on, nothing to see here!“ („Gehen Sie weiter, hier gibt es nichts zu sehen!“) und weiß sofort, dass es sich bei diesem Film um das Genre des Kriminalfilms handelt. ZAZ lassen Drebin

⁵² Vgl. <http://www.filmzentrale.com/rezis/nacktekanonejr.htm>, Stand 22.01.2014

diesen Satz zu einer Meute neugieriger Schaulustiger sagen und dabei hinter seinem Rücken ein spektakuläres Feuerwerk explodieren.

Eine andere Szene dieser Art spielt im Hafen, als Drebin einen Arbeiter mit Geld besticht, um an Informationen heranzukommen. Auch dies ist ein übliches Motiv des Polizeifilms, das in diesem Fall umgekehrt wird, weil der Arbeiter wissen will, wofür Drebin diese Informationen braucht und diesen mit dem gleichen Geld zurück besticht, damit Drebin dies verrät.

Diese ironische Brechung der Situation attackiert klischeehafte Floskeln und Praktiken, wie sie in typischen Polizeifilmen ständig vorkommen und erzeugt durch die unerwartete Verdrehung der Situation Gelächter beim Publikum.

Einige Motive des Films sind an konkrete Vorlagen aus dem Kriminalfilm-Genre angelehnt. Der Geheimwaffen entwickelnde Polizei-Wissenschaftler Ted Olsen hat seinen Ursprung in der Figur „Q“ aus den James Bond Filmen. Ted entwickelt jedoch im Gegensatz zu seiner Vorlage eher unnütze Hilfsmittel, wie einen Schweizer Taschenmesser-Schuh oder eine Farbe spritzende Wand, die Jugendliche vom Grafitti-Malen abhalten soll. Somit ist Ted eine Ironisierung seines Vorbilds.

Die Idee jeden Menschen durch Hypnose auf Knopfdruck zu einem Killer machen zu können, bezieht sich auf den Film „Telefon“ (1977), in dem hypnotisierte russische Agenten in den USA auf ihren Einsatz warten.⁵³ Dies ist ein Beispiel für den in Kapitel 4.3.1 angesprochenen, „verdeckten Verweis“.

Zuweilen wird die Parodie einer Vorlage in „Die nackte Kanone“ so konkret, dass komplette Kamera-Einstellungen und Dialoge kopiert werden. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Aufeinandertreffen von Jane und Drebin. Als sie sich im Film das erste Mal begegnen, sind die Bilder und Sätze beinahe eins zu eins aus dem Film „Farewell, my Lovely“ (1975) übernommen⁵⁴, wie die folgenden Ausschnitte zeigen.

In der linken Spalte ist die Szene aus „Die nackte Kanone“ und in der rechten aus „Farewell, my Lovely“ (1975) dargestellt.

⁵³ Vgl. DVD-Audiokommentar „Die nackte Kanone“ Min. 29:03

⁵⁴ Vgl. DVD- Audiokommentar „Die nackte Kanone“ Min. 20:57



Parodiert wird hier ein weiteres Mal, die durch die Vorlage suggerierte Seriosität. Als Jane elegant die Stufen der Treppe heruntersteigen will, stolpert sie und stürzt die restlichen Stufen hinab, ganz im Gegensatz zu dem erhabenen Auftritt Charlotte Ramplings im Original.

Auch den lasziven Blick über die Schulter lassen ZAZ Jane nicht ungesühnt ausüben, denn sie rennt in der Folge mit dem Kopf gegen den Türrahmen. Dies ist als Angriff auf die Vorlage zu verstehen, da diese durch ihre variierte Reproduktion ins Lächerliche gezogen wird. Aufgrund der Genauigkeit der Kopie, sind dennoch die liebevollen, detailgenauen Züge einer Hommage unverkennbar.

Die Grenze zwischen Veralberung und Hommage ist bei „Die nackte Kanone“ sehr schmal. Einige Kampfszenen, wie zu Beginn mit dem Ayatollah erinnern an „The Three Stooges“ (1921-1970) und Drebins Verwüstung des Büros von Ludwig steht in seiner Slapstick-Ausführung einem Peter Sellers in „The Party“ (1968) in nichts nach.⁵⁵

Der verdeckte Verweis auf diese Vorlagen ist ein Zeichen für ZAZs Kenntnis der komischen Filmgeschichte. Die Tatsache, dass sie einen Platz in dieser Parodie auf Kriminalfilme gefunden haben, ist eine Anerkennung ihrer amüsanten Wirkung, die auch heute noch funktioniert und angewendet werden kann.

Dem gegenüber stehen weitere Zitate, wie der Spruch „That’s my policy!“⁵⁶ aus „Dirty Harry“ (1971), die aufgrund der Zusammenhänge in der Parodie das Vorgehen nicht als knallhart und unerbittlich dastehen lassen, sondern als verblödet.

Drebin rechtfertigt mit dem Satz das Niederschießen von vier Personen, die im Park einen fünften mit einem Messer angegriffen haben. Harry Callahn tut in „Dirty Harry“ (1971) das Gleiche, nur waren es bei ihm keine Darsteller von „Shakespeare im Park“, die grade „Julius Cäsar“ aufführten. Dieser in Kapitel 4.3.1 erklärte Insider Joke ist nur witzig, wenn man die Vorlage kennt.

Ein weiteres parodistisches Element, ist die Bezugnahme auf das Medium Film. ZAZ zeigen in „Die nackte Kanone“ eine für amerikanische Hollywood-Filme der achtziger Jahre typische Montage von romantischen Szenen zwischen Drebin und Jane, welche mit dem Musiktitel „I’m into something good“ von „Herman’s Hermit’s“ untermalt wird.

⁵⁵ Vgl. Oswald, 2005: 429, a.a.O

⁵⁶ Vgl. DVD-Audiokommentar „Die nackte Kanone“ Min. 47:22

Die für ein Musikvideo üblichen Bezeichnungen, wie Titel und Interpret, sowie Album und Plattenfirma werden am Ende des Lieds und der Montage im Film eingeblendet.

Damit parodieren ZAZ diese Art der Montage, die in vielen Filmen verwendet wird und die einen längeren Zeitraum, beispielsweise einen Sommer, verkürzt und überidealisiert durch Ausschnitte der besten Momente dieses Sommers darstellt.

Denn in „Die nackte Kanone“ passieren in der Montage keine besonders romantischen Dinge und Drebin bedankt sich am Ende für den tollen Tag, womit ausgedrückt wird, dass es sich nicht um eine Zusammenstellung schöner Ereignisse aus der Beziehung handelt.

5.5 Parodistische Ausrichtung

Aus der vorangegangenen Analyse lässt sich abschließend zusammenfassen, dass in „Die nackte Kanone“ zu viele übersteigerte und ins Lächerliche gezogene Szenen vorkommen, als dass man den Film davon freisprechen könnte, sich auf Kosten der Klischees seiner Vorlagen lustig zu machen.

Die Ausrichtung dieser Parodie ist somit eine zerstörerische, da der Zuschauer sich die Originale nun kaum noch ansehen kann, ohne an die Verballhornung der ZAZ-Parodie zu denken.

Somit legt diese Form der Parodie offen, dass ein Genre, in diesem Fall der Kriminalfilm, sich festgefahren hat und seine Figuren, Motive und Erzählmuster zu leicht zu durchschauen sind.

Eine solche Form der Parodie kritisiert, dass weitere Filme in diesem Genre, die sich dieser Stereotypen bedienen, langweilig werden und sie verlangt, dass neue Elemente und Denkweisen eingebracht werden müssen, um das Genre neu zu beleben und es wieder interessant zu machen.

Dass „Die nackte Kanone“ ein so großer Erfolg war, liegt an ZAZ genauer Kenntnis der Vorlagen, die sie parodieren.

Durch eine Fokussierung auf überwiegend physische und visuelle Komik, die in ihrer Qualität und ihrem Anspruch breit gefächert ist und zwischen „banal und genial“⁵⁷ pen-

⁵⁷ Oswald, 2005: 429, a.a.O.

delt, gelingt es ein breites, internationales Publikum anzusprechen mit einem Humor, den jeder versteht.

Die beiden Fortsetzungen von „Die nackte Kanone“ waren ähnlich erfolgreich, wie der erste Teil, doch durch fehlendes Fokussieren auf ein bestimmtes Genre, das persifliert werden sollte, wirkten beide Teile beim Zitieren von allen möglichen bekannten Blockbustern zu wahllos.

6 Die Parodie als Hommage und Träger einer eigenen Handschrift als Regisseur: Roman Polanskis „Tanz der Vampire“

Filmparodien müssen nicht zwangsläufig darauf hinauslaufen, dass eine Vorlage lächerlich gemacht wird und der Zuschauer sich diese nicht mehr angucken kann, ohne ständig die Veralberung durch die Parodie vor Augen zu haben.

Eine Parodie kann durchaus auch als Hommage an eine Vorlage funktionieren.

Roman Polanski gelang mit „Dance of the Vampires“ („*Tanz der Vampire*“, 1967) solch ein Kunststück und darüber hinaus sogar noch mehr: Er brachte es fertig in dieser Filmparodie das Genre des Vampir-Films weiterzuentwickeln und es mit seiner eigenen Handschrift als Regisseur zu versehen.

Da diese Handschrift unvermeidlich auch mit der Geschichte Polanskis verbunden ist, wird im folgenden Abschnitt erklärt, inwiefern Polanskis Vergangenheit einen Einfluss auf diesen Film hat. Es wird aufgezeigt, an welchen Stellen diese Elemente in „Tanz der Vampire“ wiedererkannt werden können und warum der Film dennoch als Parodie einzuordnen ist. Doch zunächst ein Überblick über die Rahmenbedingungen und die Handlung von „Tanz der Vampire“.

6.1 Zum Film

„Tanz der Vampire“ ist ein Film von Roman Polanski aus dem Jahr 1967. Er wurde in Italien und Großbritannien gedreht und heißt im Original „Dance of the Vampires“. Polanski führte Regie und spielte eine Hauptrolle – Alfred, den Gehilfen des Professors.

Sharon Tate, welche die Rolle der Sarah spielte, wurde später Polanskis Ehefrau. In weiteren Rollen spielten Jack MacGowran (Professor Abronsius), Ferdy Mayne (Graf von Krolock), Ian Quarrier (Herbert), Alfie Bass (Shagall) und Terry Downes (Koukol). Polanski hatte sich vor der Idee zu „Tanz der Vampire mit seinem langjährigen Co-Autor Gérard Brach mehrmals Horror-Filme angesehen und dabei festgestellt, dass der Horror an manchen Stellen unfreiwillig komisch auf das Publikum wirkte. Daraus entstand die Idee einen Horrorfilm mit bewusst komisch gesetzten Elementen zu machen.⁵⁸

Da Polanski seinem Verleih (MGM, Metro-Goldwyn-Meyer) vertraglich zugesichert hatte im Schnitt Veränderungen vornehmen zu dürfen und dieser fand, die ursprüngliche Version sei nicht eindeutig als Komödie erkennbar, erschien der Film auf dem amerikanischen Markt in einer um 17 Minuten gekürzten Version unter dem Titel „The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, But Your Teeth Are In My Neck“. Dies missfiel Polanski so sehr, dass er seinen Namen aus dem Vorspann entfernen lassen wollte, was ihm aufgrund des Vertrags aber nicht mehr möglich war.

Es war Polanskis erster Langfilm in Farbe und ist bis heute einer seiner kommerziell größten Erfolge. Im Oktober 1997 folgte, ebenfalls unter der Regie Polanskis, das Musical „Tanz der Vampire“, das in Wien uraufgeführt wurde und bis heute an verschiedenen Spielorten zu sehen ist.⁵⁹

Den hier vorgestellten Erhebungen an „Tanz der Vampire“ liegt die ca. 107 Minuten lange DVD-Version in einer Auflage von 2004 im Vertrieb von Warner Home Video Germany zugrunde. Auf der DVD ist neben der englischen Originalfassung auch eine deutsche Synchronfassung zu finden.

6.2 Inhaltsangabe

Der Vampir-und Fledermausforscher Professor Abronsius und sein Gehilfe Alfred reisen auf einem Schlitten in die Südkarpaten, um nach Vampiren zu forschen. Der Professor erhofft sich dadurch, seine Glaubwürdigkeit als Gelehrter wiederherstellen zu können. Die beiden gelangen in ein Wirtshaus und treffen dort auf den Gastwirt Shagal

⁵⁸ <http://www.more-magazin.de/showspecial.php?id=17>, Stand 22.01.2014

⁵⁹ Vgl. Gudd, 2005: 339ff in „Filmgenres Komödie“ – Heller (Hrsg.) u. Steinle (Hrsg.)

und seine reizende Tochter Sarah, die der Vater durch Unmengen von Knoblauch davor zu bewahren versucht, von dem Vampir-Graf von Krolock entführt zu werden. Trotz dieser offensichtlichen Vorkehrungen bestreiten alle Anwesenden in der Gaststätte die generelle Existenz von Vampiren.

In der Nacht wird die von Alfred angebotene Sarah dennoch von Graf von Krolock geholt. Shagal zieht los, um sie zu befreien, nur um selbst als Vampir verwandelt in die Herberge zurückzukehren. Als Professor Abronsius und Alfred den vampirisierten Shagal schnappen und ihn mit einem Pfahlstoß ins Herz töten wollen, flieht dieser hinaus in die Schneelandschaft. Auf Skiern verfolgen ihn die beiden Vampirjäger und landen direkt beim Schloss von Graf von Krolock. Als zuvorkommender Gastgeber lädt der Graf die beiden ein und teilt ihnen getrennte Schlafgemächer zu, wovon der Professor begeistert und Alfred, unter anderem auch durch eine vorausgegangene Begegnung mit von Krolocks homosexuellen Sohn Herbert, der ihm Avancen macht, grauenerfüllt ist.

Als Alfred allein ist, vernimmt er einen nymphenartigen Frauengesang, dem er, seine Furcht vergessend, auf den Flur vor seinem Zimmer folgt. Als der Gesang verstummt, wird sich Alfred schlagartig seiner schutzlosen Position bewusst und hastet verängstigt in sein Zimmer zurück.

Am nächsten Morgen, als sich von Krolock und sein Sohn in die Gruft zurückziehen, will der Professor ihnen folgen und sie im Schlaf durch einen Pfahlstoß ins Herz töten. Alfred soll ihn dabei begleiten.

Als der verkrüppelte Diener des Grafen, Koukol, den beiden Vampirjägern den Eingang zur Gruft versperrt, versuchen Alfred und der Professor waghalsig über Dächer und Zinnen zu den schlafenden Vampiren zu gelangen. Der Professor bleibt jedoch bei dem Versuch, durch ein Fenster in die Gruft zu gelangen, stecken. Deshalb leitet er Alfred an, den Todesstoß auszuführen, doch dieser ist zu angsterfüllt, als dass er überlegt handeln könnte und lässt sich dann auch noch, als er den Professor von außen aus dem Fenster ziehen soll, wieder vom selben Gesang wie am Vorabend zurück ins Schloss locken. Diesmal verstummt der Gesang nicht plötzlich, sondern er führt Alfred zu Sarah, die er aus den Fängen der Vampire befreien will. Sarah hat jedoch inzwischen Gefallen an dem Luxus im Schloss gefunden, weshalb sich Alfred wieder seiner Aufgabe entsinnt, den inzwischen steif gefrorenen Professor aus dem Fenster zu ziehen. Dies gelingt zwar, doch rutscht Alfred dabei die Tasche mit der gesamten Ausrüstung zur Bekämpfung der Vampire vom Dach.

Wieder im Warmen folgt Alfred ein zweites Mal dem lockenden Gesang, doch diesmal stammt er von Herbert, vor dem Alfred nach eindeutigen Annäherungs- und einem Beißversuch davon läuft.

Professor Abronsius kommt hinzu und gemeinsam können sie Herbert entkommen, werden aber vom Graf von Krolock gefangen und auf die Terrasse eines Turms ausgesperrt. Durch den Einfallsreichtum des Professors gelingt erneut die Flucht und so gelangen die beiden auf den Vampir-Ball, den der Graf für seine Gefolgsleute im Schloss ausrichtet, um den Beginn der Herrschaft der Vampire zu feiern. Als Vampire verkleidet tanzen der Professor und Alfred auf dem Ball mit und versuchen erneut Sarah zu befreien. Als ihre Maskerade auffliegt, können sie in einer spektakulären Flucht mit Sarah auf einem Schlitten entkommen. Doch da stellt sich heraus, dass Sarah sich bereits in einen Vampir verwandelt hat und sie beißt Alfred, wovon der schlittenlenkende Professor, der nun das Übel, das er bekämpfen wollte in die ganze Welt hinausbringt, nichts mitbekommt.

6.3 Elemente Polanskis

Zum Zeitpunkt der Entstehung von „Tanz der Vampire“ hatte Roman Polanski bereits eine bewegte Vergangenheit. Als Kind wurde er aufgrund seiner jüdischen Eltern von den Nazis verfolgt und auf einem Bauernhof vor ihnen versteckt. Seine Eltern kamen beide im KZ ums Leben und so musste der junge Polanski nach dem Ende des zweiten Weltkrieges allein zurechtkommen.⁶⁰

Beim Betrachten und Analysieren, wie Roman Polanski sich der Vampir-Thematik näherte, fällt schnell auf, dass „Tanz der Vampire“ einige Elemente besitzt, die unverkennbar auch mit dem Menschen Roman Polanski und seiner eigenen Geschichte verbunden sind. Hierbei darf nicht den Fehler gemacht werden in „Tanz der Vampire“ eine Aufarbeitung mit Polanskis Vergangenheit zu sehen. Diese Vergangenheit, auf die Polanski zurückblickt, ist jedoch unumgänglich für die Authentizität seiner Filme. Ein jeder Filmemacher bringt seinen Schatz an eigener Erfahrung mit ein, wenn er ein Thema filmisch adaptiert. Anders hätte er keinen Zugang zu der Thematik und könnte sich dem Film weder nähern, noch seine Konflikte glaubhaft vermitteln.

⁶⁰ Vgl. Jacke, 2010: 16-17

Einige Themen finden sich in verschiedenen Ausführungen in vielen von Polanskis Filmen wieder. Im Folgenden werden sie angesprochen und anhand von Szenen aus „Tanz der Vampire“ verdeutlicht.

Polanski will keine Filme machen, die wie die Realität aussehen, vielmehr sollen sie seine Sichtweise auf die Dinge ausdrücken. „[...] sie bewahren sich ihre Künstlichkeit – die moderne Vermengung von Realität und Fiktion ist Polanski nicht geheuer“.⁶¹

6.3.1 Isolation und Hilfslosigkeit

Ein erster Hinweis auf Polanskis Handschrift sind die Figuren im Film, die überzeichnet für bestimmte Typen stehen sollen.

Professor Abronsius ist in „Tanz der Vampire“ von der Gesellschaft ausgestoßen worden und ringt deshalb um Anerkennung und Zugehörigkeit. Mit dem Gefühl der Ausgrenzung ist Polanski aufgrund seiner Erfahrungen als Jude während des NS-Regimes sehr vertraut, was dem Charakter des Professors etwas Menschliches verleiht. Alfred, der Gehilfe von Abronsius – im Film auch noch von Polanski selbst verkörpert – erinnert in vielen bedrohlichen Situationen in seinem Verhalten an ein kleines, verschüchtertes Kind, das Schutz bei erwachsenen Bezugspersonen sucht. Diesen bekommt Alfred aber selten und muss so – genau wie Polanski früher selbst – allein mit dem Schrecken und der Angst zurechtkommen. Dies wird schon in der Anfangsszene deutlich, als Alfred vom Wolfsgeheul wach wird, der schlafende Professor neben ihm jedoch regungslos bleibt und auch der Kutscher keine Hilfe ist. Alfred muss wie in einem Alptraum allein mit der Bedrohung durch die Wölfe zurechtkommen, obwohl zwei potentielle Helfer direkt bei ihm sind. Dramatisiert wird die Szene durch das gleichbleibende Tempo des Schlittens und die eingeschneite Umgebung, die jegliche Geräusche schluckt und in der nur das friedliche Klingeln der Schlitten-Glöckchen zu hören ist. Dies hebt die Isolation Alfreds in dieser Szene enorm hervor.⁶²

⁶¹ Süddeutsche Zeitung Nr. 189, 17./18.8.2013: 13

⁶² Vgl. Koch, 2010: 46 in „Filmkonzepte 19 – Roman Polanski“ – Koebner (Hrsg.) u. Liptay (Hrsg.)

6.3.2 Schutzlosigkeit von Behausungen

Als Alfred später im Schloss lieber mit im Bett des Professors schlafen will, als allein in seinem Zimmer zu übernachten, wird klar, dass Alfred eine sehr infantile Verhaltensweise anhaftet. Gleichzeitig ist hier ein oft wiederkehrendes Element von Polanskis Filmen zu erkennen: Der fehlende Schutz von Räumen und Behausungen.⁶³ Polanski war in seiner Kindheit ergriffen von der ständigen Angst von den Nazis entdeckt zu werden, da er auf einem Bauernhof vor ihnen versteckt wurde. Das Schloss löst im Film bei Alfred Beklemmung und Unbehagen aus und ist für ihn eher ein Gefängnis, als für den Professor, der den Luxus dort genießt. Auch die jüdische Herberge, aus der Sarah vom Vampir-Grafen von Krolock geraubt wird, bietet keinen Schutz vor der Bedrohung von außen und bezieht sich auf Polanskis eigene, erlebte Schutzlosigkeit im eigenen Heim.

6.3.3 Machtlosigkeit

Polanski lässt seine Figuren oft übermächtig wirkenden Widerständen und „Macht da draußen“⁶⁴ gegenüberstehen – in diesem Fall Vampiren – wobei der Kampf stets und auch hier in der Unmöglichkeit der Überwindung dieser äußeren Kräfte endet. Die Figuren sind Opfer, die unausweichlich auf ein negatives Schicksal hingetrieben werden⁶⁵.

Dementsprechend enden Polanskis Filme nicht selten mit dem Sieg dieser Kräfte über die Protagonisten.

In „Tanz der Vampire“ tragen die vermeintlichen Helden am Ende das Böse mit hinaus in die Welt und helfen dabei – wenn auch unbeabsichtigt – es zu verbreiten.

Ein Happy End „degradiert jeden Film zu einer mittelmäßigen Angelegenheit [...], weil er den Zuschauer in eine vermeintlich heile Welt entlässt. [...] Für Polanski [...] gibt es nichts Sterileres als den Zustand der Zufriedenheit“⁶⁶, deswegen soll der Zuschauer das Kino nicht befriedigt verlassen.

⁶³ Vgl. Koebner, 2010: 3, Einleitung in „Filmkonzepte 19 – Roman Polanski“ – Koebner (Hrsg.) u. Liptay (Hrsg.)

⁶⁴ Koebner, 2010: 5, a.a.O.

⁶⁵ Vgl. Koebner, 2010: 4, a.a.O.

⁶⁶ Kroner, 1981: 5-6

Daraus erfolgt auch Polanskis Ansatz, seine Filme mit einem kreisförmigen Handlungsverlauf zu versehen. Sie enden meist in einer „Intensivierung der Ausgangssituation“.⁶⁷

6.3.4 Absurdität

Polanskis Filme beinhalten häufig Absurdität. Diese soll aber, genauso wenig wie der Verzicht auf ein Happy End, nicht „Verzweiflung oder Pessimismus“ ausdrücken, sondern den Menschen konfrontieren „mit gewissen Aspekten seines Daseins.“⁶⁸

„Tanz der Vampire“ ist schon aufgrund seiner Ausgangskonstellation absurd. Dem allgemeinen Zuschauer ist bewusst, dass es keine Vampire gibt. Trotzdem lässt er sich durch Polanskis gekonntes filmisches Erzählen darauf ein, was wäre, wenn es sie doch gäbe und sie von zwei unfähigen Menschen gejagt würden. Dabei entstehen diverse Umstände, die sowohl Angstzustände, als auch Lachanfälle beim Zuschauer auslösen. Polanskis Filme erzeugen durch absurde Situationen „Komik, die den Zuschauer zum Lachen anregt [...], ein Lachen, das die Absurdität erträglicher macht, nicht aber über sie hinwegtäuscht oder gar sie aufzuheben versucht.“⁶⁹ In „Tanz der Vampire“ gibt es viele dieser Situationen, beispielsweise als der Professor, auf dem Weg die Vampire mit einem Pflock ins Herz zu töten, im Schloss-Fenster stecken bleibt. Derselbe Professor, der es vorher nicht einmal fertig gebracht hat, sich alleine anzuziehen, will sich der todesmutigen Aufgabe stellen, die Wesen, die ihn durch ihren Biss zu einem Untoten machen könnten, mit einem gezielten Todesstoß ins Herz unschädlich zu machen. Dafür muss er sich sehr leise anschleichen, da er direkt neben die schlafenden Vampire treten muss, um sie zu töten. Doch er schafft es nicht einmal, die Gruft zu betreten und hängt, für einen gebildeten Professor völlig unwürdig, in der Waagerechten im Fenster fest, unfähig sich selbst aus dieser Situation zu befreien. Diese Szene besitzt eine sehr tragische Komik.

⁶⁷ Kroner, 1981: 6

⁶⁸ Kroner, 1981: 6

⁶⁹ Kroner, 1981: 8



Abbildung 15: Absurdität

„Ein Übermaß an Ernst [wird erst] durch ein Übermaß an Unernst bedingt und umgekehrt“⁷⁰.

6.3.5 Die Komik der Tragik

Polanskis Filme lachen der Tragik ins Gesicht, dem Schmerz wird sich widersetzt, auch wenn die Probleme nicht gelöst werden, ähnlich wie beim Galgenhumor.⁷¹

Polanski mischt dazu die Angst mit Humor. Der Zuschauer kann sich einerseits in die bedrohliche Situation der beiden Protagonisten hineinversetzen, andererseits setzt sich aufgrund der übernatürlichen Wesen auch immer wieder die Vernunft durch und man erkennt, dass es nicht die Realität ist, die man vor Augen hat.

„Angst die nicht von einer realistischen Gefahr begleitet wird, bringt einen zum Lachen, wenn sie vorüber ist.“⁷²

Die Kunst Polanskis besteht bei „Tanz der Vampire“ darin, dass er es schafft, Angstzustände zu kreieren und sie mit nicht realistischer, „oft komödiantischer Stilistik [...] in spannungsvolle Reibung“⁷³ zu versetzen.

⁷⁰ Kroner, 1981: 7

⁷¹ Vgl. Kroner, 1981: 7

⁷² Kroner, 1981: 60

Eine Szene, die das deutlich werden lässt, ist als der Professor und Alfred vom Grafen von Krolock auf der Terrasse des Turms ausgesperrt werden. Sie wurden enttarnt und ihr bevorstehendes Schicksal ist vernichtend, da es vom Turm kein Entkommen gibt. Es ist bitterkalt und die Vampire beginnen sich aus den Gräbern zu erheben. Eine scheinbar ausweglose, niederschmetternde Situation, die auch beim Zuschauer für Grauen und Pessimismus sorgt. Doch der Fluchtplan, der durch den Professor instruiert wird, gibt neue Hoffnung. Er denkt zum ersten Mal praktisch und will die alte Kanone, die sich noch auf dem Turm befindet, dazu benutzen die Tür zur Treppe aufzusprengen. Als Alfred und er die Kanone in die richtige Position ausrichten, lässt Polanski dies mit einer niedrigen Bildfrequenz aufnehmen. Das hat den Effekt, dass die Bilder leicht vorgespult wirken, was auf einen Schlag slapstickartig und abstrakt wirkt und so beim Zuschauer ein erleichtertes Lachen hervorruft. Nebenbei erinnert die Szene an ältere Aufnahmeverfahren und durch die Ähnlichkeit der Thematik wird eine Verbindung zu dem Film „Nosferatu – Eine Symphonie des Schreckens“ (1922) hergestellt, was der Szene die bedrohliche Realität nimmt.

Roman Polanski ist mit „Tanz der Vampire“ ein seltenes Kunststück gelungen. Er erschöpfte sich nicht in einer platten Persiflage der Dracula-Geschichte, sondern schuf einen Film, der die Zuschauer in einer Szene grauenerfüllt zusammenfahren lässt, um sie in der nächsten Szene durch lautes Gelächter zu erlösen.

6.4 Aufbau

6.4.1 Struktureller Aufbau

Der Film „Tanz der Vampire“ folgt dem klassischen Dreiaktschema. Der erste Akt beinhaltet die Exposition, in der ein auktorialer Erzähler die Protagonisten und deren Vorhaben erläutert. Das Rauben des Mädchens und die Bestätigung der Existenz von Vampiren bilden den zweiten Akt, welcher nach der Verfolgung zum dritten Akt führt, der Konfrontation mit den Antagonisten. Der Tanz im Spiegelsaal mit anschließender Flucht ist der Höhepunkt, gefolgt von der Auflösung, der vermeintlichen Errettung des

⁷³ Koebner, 2010: 4, a.a.O.

Mädchens aus den Klauen des Bösen, die dann jedoch einen finalen Twist beinhaltet, welcher das Happy End verhindert.

Die Handlung verläuft linear, da sie nur an drei verschiedenen Spielorten stattfindet: In der Herberge, beim Schloss und in der Schneelandschaft, die beides umgibt und verbindet. Alle Orte werden nacheinander aufgesucht und es gibt keinen Rücksprung an zuvor besuchte Orte oder parallel verlaufende Handlungen, außer an einer Stelle, die allerdings vom Schloss aus nur durch ein Fernrohr beobachtet wird und somit dem linearen Ablauf keinen Abbruch tut.

Am Ende des Filmes sitzen Professor Abronsius und Alfred zwar wieder auf einem Schlitten und verlassen die Südkarpaten, was an die Anfangsszene erinnert. Dies ist ein Beispiel für den in Kapitel 6.3.5 angesprochen, kreisförmigen Handlungsverlauf, der typisch ist für Polanskis Filme.

Durch die Einhaltung der Einheit von Handlung, Ort und Zeit erinnert der Film zuweilen an ein Theaterstück und es hat sicherlich auch dazu beigetragen, dass die spätere Umsetzung in ein Bühnen-Musical ein großer Erfolg wurde.

6.4.2 Erzählstruktur

Der Anfang und das Ende von „Tanz der Vampire“ werden von einer auktorialen Erzählerstimme kommentiert. Dazwischen ist dem Zuschauer ebenso eine auktoriale Sichtweise auf die Geschehnisse vergönnt. So ist beispielsweise Graf von Krolock an Sarahs Fenster zu sehen, bevor sowohl Sarah, als auch Alfred und der Professor ihn bemerken. Der Zuschauer erfährt direkt alles, was für die Handlung wichtig ist. Gehen der Professor und Alfred im Schloss des Grafen zu Bett, wird dem Zuschauer der Blick auf das Treiben der Vampire in der Gruft gewährt. Durch diese Sicht auf die Geschehnisse des Films kann der Zuschauer aufgrund seines Wissensvorsprungs mit den Protagonisten mitfiebert, wodurch bei ihm Spannung entsteht.

6.4.3 Kamera

Der Kamera und ihren Bewegungen sind während des gesamten Films keine Grenzen gesetzt. Sie nimmt eine autonome, die auktoriale Erzählstruktur unterstützende Haltung ein, ohne durch unnötige oder besonders aufwändige Bewegungen auf sich selbst aufmerksam zu machen und so den Zuschauer zu irritieren.

Die Szenen, in denen die Vampire keine Spiegelbilder haben, wurden mit einem Trick gelöst, bei dem sich an der Stelle des Spiegels eine Öffnung in der Wand befand, in

deren Raum das Dekor noch einmal spiegelverkehrt nachgebaut werden musste. Dort spielten dann Schauspieldoubles die Bewegungen von Alfred, dem Professor und (fälschlicherweise auch) Sarah verkehrt herum mit.⁷⁴



Abbildung 16: Kameratricks mit Spiegel (1)



Abbildung 17: Kameratricks mit Spiegel (2)

6.4.4 Ausstattung

Die Ausstattung orientierte sich an den Dracula-Filmen der Hammer-Studios (1958-1974) mit ihrer detailgenauen Darstellung der Schauplätze. Spinnenweben in allen

⁷⁴ Vgl. Friedrich, 2004: 171 in „Filmgenres Horrorfilm“ – Vossen (Hrsg.)

Winkeln des Schlosses, sowie die bunte Vielfalt der Kostüme, die aufgrund der satten Technicolorfarben erst zur Geltung kommen, bereichern das Setting des Films und schaffen die gewollte romantisch-düstere Atmosphäre.⁷⁵

6.4.5 Ton und Musik

Der extradiegetische Ton spielt in „Tanz der Vampire“ eine sehr wichtige Rolle. Der Komponist Krzysztof Komeda schafft es, die vorherrschenden Stimmungen der einzelnen Szenen durch sein Klangbild hervorzuheben.⁷⁶ So wird beispielsweise die slapstick-artige Verfolgungsjagd auf Skiern mit einer heiteren Flötenmusik begleitet, was die Komik der Szene verstärkt.

Komeda gelingt es, das Innenleben der Figuren, vor allem das von Alfred, in den verschiedenen Situationen musikalisch einzufärben und so zu bekräftigen.

Als Alfred allein in seinem Zimmer zum ersten Mal dem nymphenartigen Frauen-Gesang auf den Gang des Schlosses folgt, wird das sich ankündigende Grauen musikalisch vorweggenommen und somit eine enorm unheimliche Atmosphäre erzeugt. In der Szene ist auch ein sehr schöner Wechsel von diegetischer zu extradiegetischer Akustik zu beachten, der dem Film eine mystische Ebene verleiht, da der Zuschauer oftmals nicht genau weiß, welche der schaurigen Chöre die Protagonisten im Schloss hören können und welche allein dem Zuschauer vorbehalten sind. Eine ähnliche Technik, welche auf einer psychischen Ebene das Unterbewusstsein des Zuschauers angreift, wurde bereits bei „Horror of Dracula“ (1958) angewendet, als Van Helsing vor Dracula eine Treppe hinauf rennt und seine Schritte deutlich auf den Stufen zu hören sind. Draculas Schritte hingegen sind geräuschlos.

6.5 Analyse der parodistischen Elemente

Roman Polanskis Film „Tanz der Vampire“ bezieht sich auf die ursprüngliche Dracula-Geschichte nach Bram Stoker aus dem Jahre 1897. Hiermit ist das wichtigste Merkmal der Parodie erfüllt: Eine Vorlage, die dem allgemeinen Zuschauer bekannt ist, dient als Bezugsgeschichte für die Parodie.

⁷⁵ Vgl. <http://www.more-magazin.de/showspecial.php?id=17>, Stand 22.01.2014

⁷⁶ Vgl. Koch, 2010: 52, a.a.O.

Zwar würde „Tanz der Vampire“ aufgrund seines klassischen Aufbaus und der klaren Erzählstruktur auch funktionieren, ohne dass der Zuschauer die Vorlage kennt, doch die vielen Verweise auf zuvor erschienene Vampir-Filme sind zu offensichtlich, als dass man sie als nicht beabsichtigt bewerten könnte.

So heißt der Graf bei Polanski zum Beispiel „von Krolock“, während der Graf in „Nosferatu – Eine Symphonie des Schreckens“ den Namen Orlock trägt. Er dient, wie in Kapitel 4.3.1 beschrieben, als verdeckter Verweis und wird für Zuschauer, denen die Vorlage bekannt ist, zum Insider-Joke.

Das Erscheinungsbild des Grafen, so wie das von Alfred, ist ebenfalls stark an andere Dracula-Verfilmungen angelehnt. Graf von Krolock hat seinen Ursprung in Christopher Lees Figur aus „Horror of Dracula“ (1958). Alfred hingegen entspringt dem Thomas Hutter aus „Nosferatu – Eine Symphonie des Schreckens“ (1922).⁷⁷ Dies soll auf den folgenden Bildern veranschaulicht werden. In der linken Spalte sind die Charaktere aus „Tanz der Vampire“ abgebildet, in der rechten Spalte ihre Vorlagen.



Abbildung 18: Graf von Krolock



Abbildung 19: Dracula



Abbildung 20: Alfred



Abbildung 21: Thomas Hutter

⁷⁷ Vgl. Koch, 2010: 47 u. 53, a.a.O.

Dieser Aspekt weist auf eine Auseinandersetzung Polanskis mit der filmischen Vergangenheit des Vampirfilm-Genres hin, was ein Merkmal der Parodie ist.

Polanski gelang es bei „Tanz der Vampire“, das Setting seines Filmes so sehr an die bekannten Bilder (vor allem an das „Gothic-Horror“-Setting der Dracula-Verfilmung der Hammer-Studios)⁷⁸ anzupassen, dass für die Zuschauer ein immenser Wiedererkennungswert generiert wird und sie eine bestimmte Erwartung an den Film entwickeln.

Polanski setzt beim Zuschauer ein allgemeines Wissen über die Welt der Vampire voraus, um es „sogleich ihrer Bedeutung zu berauben“⁷⁹. So hängt überall in der Gaststätte Knoblauch – ein probates Mittel gegen Vampire – doch Graf von Krolock hindert dies nicht im Geringsten daran herein zu schweben und Sarah zu entführen. Und auch das christliche Kruzifix, als Abwehrzeichen gegen Vampire, verliert seine Wirkung, als es dem jüdischen Wirt Shagal, der zuvor durch einen Biss zum Vampir wurde, entgegen gehalten wird.

Diese Taktik, die Erwartungen der Zuschauer erst hervorzurufen, um sie anschließend nicht zu erfüllen, ist, wie in Kapitel 4.3 beschrieben, sehr bezeichnend für die Filmparodie.

Polanski lässt auch die in den bekannten Dracula-Verfilmungen bestehenden Machtverhältnisse nicht unberührt, sondern greift die etablierten und damit stereotypen Rollenverhältnisse an, um die Figuren an zahlreichen weiteren Stellen entgegen der Erwartungen der Zuschauer agieren zu lassen. Dies wird unter anderem dadurch deutlich, dass es am Ende des Filmes nicht gelingt, das Böse zu vernichten, sondern es vielmehr unterstützt wird, da es die Protagonisten – wenn auch unbeabsichtigt – in die Welt hinaus tragen.

„Das Gute“ behält letztendlich nicht die Oberhand.

Andere Vampirfilm-Konventionen werden ebenfalls gebrochen. So darf der verwandelte Shagal nicht mit den hochrangigen Vampiren von Krolock und seinem Sohn in einer Gruft übernachten, sondern muss es sich mit seinem Sarg im Pferdestall gemütlich machen. Der Biss führte somit nicht zu Anerkennung und einem Aufstieg in die hochklassige Gesellschaft der Vampire, sondern für Shagal bleibt alles beim Alten.⁸⁰

⁷⁸ Vgl. <http://www.more-magazin.de/showspecial.php?id=17>, Stand 22.01.2014

⁷⁹ Friedrich, 2004: 171, a.a.O.

⁸⁰ Vgl. Koch, 2010: 55, a.a.O.

Auch die Charakterisierung der Figuren ist anders, als es die Zuschauer von den bekannten Vampir-Film Vorlagen her kennen. Der Professor ist unfähig zur emotionalen Empathie und handelt nicht aus dem heldenhaften Motiv, die Welt vor dem Bösen retten zu wollen, sondern aus „gekränkter, wissenschaftlicher Eitelkeit“⁸¹, um seine eigene Glaubwürdigkeit als Professor zu rehabilitieren.

Alfred, sein Gehilfe, ist hingegen überemotional und zeigt in fast allen bedrohlichen Situationen eine geradezu kindliche Angst und Panik. Beide zusammen scheitern immerzu an ihrer Unfähigkeit, sich in den verschiedenen Umständen angemessen und richtig zu verhalten, was sie letztendlich zu Anti-Helden macht.

Dies kann – unter anderem auch durch die auffällige optische Ähnlichkeit des Professors mit Albert Einstein – durchaus als Kritik am Vorgehen der Wissenschaft verstanden werden. Diese besteht darin, dass Wissenschaftler sich zuweilen nicht genügend Gedanken über die Konsequenzen ihres Handelns machen. Der Professor kommt seiner Verantwortung als Intellektueller nicht nach, stellt sein Erkenntnisinteresse über jegliches Mitgefühl und Moralverhalten und behält zwar am Ende Recht, hat aber im Vorfeld nicht die möglichen Konsequenzen seines Handelns bedacht.⁸²

Die Parodie ist eine geeignete und häufig angewendete Art und Weise, wie Kritik an den eben genannten, bestehenden Vorgehensweisen einer Gesellschaft geäußert werden kann.

Eine weitere Form dieser unterschwelligen Gesellschaftskritik lässt sich im Aufgreifen des in Vampirfilmen oft latenten, sexuellen Subtextes wiederfinden.

Der Biss des Vampirs ist eine Metapher für den Sexualakt.

In „Tanz der Vampire“ ist dies besonders deutlich an der Stelle, als Graf von Krolock Sarah beißt, sie daraufhin ekstatisch zuckt und Wasser gegen die Tür spritzt. Nach ihrer Entführung bleibt ein Blutfleck auf dem Badeschaum zurück, eine weitere Andeutung auf die vollzogene Defloration.⁸³

Polanski geht auf die sexuelle Ebene der Vampirfilme ein, aber entwickelt sie weiter, indem er den Sohn des Grafen, Herbert, homosexuell sein lässt. Damit verleiht er seinem Werk eine humoristische Anspielung auf das Thema Sexualität, da er es weiter-

⁸¹ Gudd, 2005: 341, a.a.O.

⁸² Vgl. Friedrich, 2004: 172, a.a.O.

⁸³ Vgl. Koch, 2010: 51, a.a.O.

denkt und die Frage stellt, was ein Vampir-Sohn machen soll, wenn sein Vater alle Jungfrauen für sich beansprucht. Durch diese Thematik mischt Polanski seinem Film eine zusätzliche politische Dimension bei, da die Geschehnisse und Ansichten von Freiheit der '68-Bewegungen, in denen der Film entstand, aufgegriffen werden.

6.6 Parodistische Ausrichtung

Bezogen auf die in Kapitel 4.2 angesprochene Theorie von Rohloff und Seeßlen über die Ausrichtungen einer Parodie, die entweder solidarisch oder zerstörerisch sein kann, ist bei „Tanz der Vampire“ eindeutig auf eine solidarische Ausrichtung zu schließen, da die Erzählung zu keinem Zeitpunkt ins Lächerliche abgleitet und vielmehr eine Hommage an die Dracula-Geschichte ist. Dies wird unter anderem deutlich durch das Verzicht auf unpassende und fehlplatzierte Elemente in Polanskis Adaption der Dracula-Geschichte.

An keiner Stelle wirken Polanskis Bilder wie Karikaturen ihrer Vorlagen, sondern vielmehr wie ein Ausdruck des inneren Empfindens Polanskis bezogen auf das Thema der „infernalen Transzendenz“⁸⁴ das Reich der Vampire.

„Die Bilder, die die Filme übermitteln, sind empfundene Bilder. [...] Polanskis Filme zeigen die Welt so, wie er sie empfand.“⁸⁵

Dass der Regisseur in seinem Film mit einiger Seriosität selbst eine Hauptrolle spielt, spricht als weiteres deutliches Indiz dafür, dass Polanski den Vorlagen gegenüber positiv gesinnt ist.

„Tanz der Vampire“ nimmt seine Vorlagen ernst. Der Film will auf keine Schwächen der Vorgänger hinweisen, sondern vielmehr die allgemein bekannte Geschichte zu nutzen, um ihr einerseits zu huldigen und sie andererseits als Träger zu verwenden, um eigene Gedanken unterzubringen und für eine eigene Art Filme zu machen – für Polanskis persönliche Handschrift.

⁸⁴ Kroner, 1981: 53

⁸⁵ Kroner, 1981: 1

Somit nutzte er die Vorlage, um eine neue Art der Interpretation hinzuzufügen. Was, wenn am Ende das Gute nicht triumphiert? Was, wenn sich die vermeintlichen Helden im Film mit menschlichen Ängsten und Schwächen konfrontiert sehen, die ihnen so sehr im Wege sind, dass sie den vom Zuschauer erwarteten, positiven Ausgang des Abenteuers nicht herstellen können?

Durch die Absurdität, die in einer solchen Situation entsteht, wenn „menschliche“ Menschen auf übernatürliche Wesen treffen, lässt sich wohl am besten mit Lachen reagieren.

Roman Polanski hat das Genre der Filmparodie weiter entwickelt, um den wiederkehrenden Elementen und Thematiken seiner eigenen Filme und damit seiner eigenen Geschichte als Mensch, seinen Erfahrungen und damit seiner Weltansicht Ausdruck zu verleihen.

Ein Verdienst, an den folgende Filmemacher anknüpfen können und der alle Cineasten das Genre des Vampir-Films in einem neuen Licht betrachten lässt.

7 Die Parodie als Träger einer eigenen Art von Humor: Monty Pythons „Die Ritter der Kokosnuss“

Wer sich mit der Filmparodie auseinandersetzt, stolpert schon fast zwangsläufig über einen Namen: Monty Python. Die britische Komiker-Truppe besteht aus den sechs Mitgliedern Eric Idle, Michael Palin, Terry Jones, John Cleese, Graham Chapman und Terry Gilliam. Sie lernten sich während des Studiums kennen und fanden sich über Theater-Tätigkeiten zu einer Gruppe zusammen, die in der Folge den britischen Humor stilgebend prägte.⁸⁶

Denn die Monty Pythons haben eine neue Form des Humors geschaffen. Sie verstanden es wie kaum Andere, ein Thema und dessen Besonderheiten komisch anzugreifen

⁸⁶ Vgl. Pittler, 1997: 12ff

und zu persiflieren. Dabei fließen sowohl ihre politischen Ansichten, als auch Kritik an festgefahrenen Strukturen der Gesellschaft mit ein.

Der Humor der Pythons setzt sich zusammen aus gesellschaftlichen Beobachtungen, eigenen Erfahrungen und einer blühenden Phantasie, gepaart mit einer unglaublichen Lust an der Albernheit, während nach außen hin die stets korrekte Fassade des wohl-erzogenen Briten aufrecht erhalten wird. Dies führte zu einer Art Komik, die sich als maßgebend etablierte.

Die Parodien der Monty Pythons dienen als Träger ihrer Art von Humor.

7.1 Typisch Monty Python

Bevor „Monty Python and the Holy Grail“ („*Die Ritter der Kokosnuss*“, 1975) veröffentlicht wurde, waren die Pythons bereits bekannt durch ihre Sketch-Show „Monty Python's Flying Circus“ (1969-1974) und dem daraus resultierenden Kinofilm „Monty Python's And now for something completely different“ (1971).

War letzterer noch ein „Recycling alter Sketche“⁸⁷, die teilweise zusammenhangslos mit dem Satz „...and now for something completely different.“ miteinander verbunden waren, wollten die Pythons bei „Die Ritter der Kokosnuss“ zum ersten Mal stringent bei einer Thematik bleiben - dem Mittelalter.⁸⁸ Die Artus-Saga bot dafür einen perfekten Rahmen, da es sich um eine Suche handelt, bei der die Beteiligten verschiedene Abenteuer erleben und somit die einzelnen Sketche optimal untergebracht werden konnten.

Der aus den Sketchen resultierende, episodenhafte Erzählstil konnte an einigen Stellen kaschiert werden, indem die einzelnen Szenen durch die bereits aus „Monty Python's Flying Circus“ (1969-1974) bekannten, teilweise dadaistisch anmutenden Animationen von Terry Gilliam verbunden wurden. Da dies jedoch nicht immer gelang, ist das für die Pythons typische Abbrechen eines Sketches oder Fortführen eines Witzes in folgenden Sketchen auch bei „Die Ritter der Kokosnuss“ allgegenwärtig.

Die Abschaffung der klassischen Pointe war ein erklärtes Ziel der Monty Pythons und ist ein Kennzeichen ihres anarchistischen Humors.⁸⁹

⁸⁷ McCabe, 2004: 239

⁸⁸ Vgl. McCabe, 2004: 235

⁸⁹ Vgl. Rauscher, 2003: 102 in „Filmgenres Fantasy- und Märchenfilm“ – Friedrich (Hrsg.)

Als Zuschauer wird man in der größtmöglichen Unklarheit zurückgelassen und ist gewillt zu sagen: „Das können die doch nicht machen.“ Doch das Gegenteil wird dem Zuschauer bewiesen – sie machen es wirklich. Denn dies macht ihren Humor aus, der etwas völlig Neues ist und sich keinen Regeln unterwirft.

Der Verzicht auf eine Auflösung am Ende des Films war bis dahin auf dem durch Hollywood geprägten, westlichen Kinomarkt undenkbar, da erfolgsversprechende Erzählstrukturen längst etabliert und unantastbar waren.

Dies hebt „Die Ritter der Kokosnuss“ in seinem Anarchismus hervor.

Gepaart wird diese Anarchie der Komik mit einem Angriff auf die stets korrekte und disziplinierte Zurückhaltung des britischen Understatements, welche die Monty Pythons mit einer bemerkenswerten Begeisterung für Albernheiten parodieren.

Die Fähigkeit genau diese Art britischer Gentlemen selbst verkörpern zu können und auch in Ritterrüstung noch glaubhaft zu vertreten, verleiht „Die Ritter der Kokosnuss“ seinen besonderen Charme.

„Artus ist unglaublich ernst und zuckt nie mit der Wimper, und im Hintergrund tobt der helle Wahnsinn. Darin besteht noch im Nachhinein die Brillanz des Films.“ – Terry Gilliam⁹⁰

7.2 Zum Film

„Die Ritter der Kokosnuss“ ist ein Film aus dem Jahr 1975 und gilt als der erste Spielfilm der Komiker-Truppe Monty Python⁹¹. Er heißt im Original „Monty Python and The Holy Grail“.

Der Großteil der Dreharbeiten fand im Norden Schottlands statt, weil es ein erklärtes Ziel der Monty Pythons war, dem Film ein authentisches Aussehen zu verleihen und das mittelalterliche Ambiente nicht zu verlassen.⁹²

⁹⁰ McCabe, 2004: 239

⁹¹ Vgl. Nolte, 2005: 373 in „Filmgenres Komödie“ – Heller (Hrsg.) u. Steinle (Hrsg.)

⁹² Vgl. McCabe, 2004: 235

Alle sechs Mitglieder von Monty Python schrieben das Drehbuch und übernahmen den Großteil der verschiedenen Rollen im Film. Dabei spielte meistens derjenige die Hauptrolle in einer Szene, der diese auch selbst geschrieben hatte.

Terry Gilliam und Terry Jones führten zudem gemeinsam die Regie. Die Finanzierung kam nur zustande, da sich einige bedeutende Musikergrößen wie Pink Floyd, Genesis oder auch Led Zeppelin als große Monty Python Fans herausstellten und Geld zur Realisierung des Ritterfilmprojekts zur Verfügung stellten.⁹³

Nach anfänglichen Unsicherheiten über den Erfolg des Films, die aus misslungenen Testscreenings resultierten, verhalf „Die Ritter der Kokosnuss“ den Monty Pythons endlich auch auf dem großen Markt USA zum Durchbruch und spielte seine vergleichsweise niedrigen Produktionskosten von 229.575 £⁹⁴ um ein Vielfaches wieder ein.

Die folgende Analyse zu „Die Ritter der Kokosnuss“ basiert auf der ca. 86 Minuten langen DVD-Version in einer Auflage von 2006 im Vertrieb von Sony Pictures Home Entertainment. Die DVD beinhaltet neben der englischen Originalfassung auch eine deutsche Synchronisierung des Films.

Zum besseren Verständnis werden im Folgenden die deutschen Versionen der Namen und Orte im Film genannt, außer sie tragen im englischen Original im Wesentlichen zur Komik einer Situation bei, die in der deutschen Übersetzung verloren geht. In diesem Fall stehen die Originale in Klammern hinter der deutschen Übersetzung.

7.3 Inhaltsangabe

„Die Ritter der Kokosnuss“ handelt von König Artus, der sich im Jahr 932 in England auf die Suche nach geeigneten Rittern für seine Tafelrunde macht.

Begleitet wird Artus von seinem Diener Patsy, der mit zwei Kokosnussschalen rhythmisch aneinander haut, um Hufgetrappel zu imitieren, da die beiden leider keine Pferde besitzen.

Doch dieser Umstand ist nicht der einzige, der die Suche erschwert. Aufmüpfige Bauern, die sich lieber selbst in einer anarchistischen Kommune organisieren, als irgendei-

⁹³ Vgl. McCabe, 2004: 235

⁹⁴ McCabe, 2004: 239

nem König zu dienen, den sie nicht gewählt haben oder ungehorsame Burgwächter, die die Transportkapazitäten afrikanischer Flugschwalben diskutieren, anstatt dem König ihre Aufmerksamkeit zu schenken, erschweren die Suche nach Anhängern enorm. Und auch der Schwarze Ritter will sich lieber mit dem König duellieren, als sich ihm anzuschließen.

Nach und nach finden sich dann aber doch einige Artus treu ergebene Untertanen. Die Ritter „Sir Bedevere, der Weise“, „Sir Galahad, der Reine“, „Sir Lancelot, der Tapfere“, und zu guter Letzt „Sir Robin, der nicht ganz so tapfere wie Sir Lancelot, der beinahe gegen den Drachen von Agnor gekämpft hätte, der fast gegen das bösartige Huhn von Bristol angetreten wäre und der sich höchstpersönlich in der Schlacht von Baton Hill nass gemacht hatte“ schließen sich König Artus an.

Nicht zu vergessen der „Sir, der in diesem Film nicht erscheint“.

Diese Ritter-Runde erhält von Gott den Auftrag den Heiligen Gral zu finden und macht sich sogleich ans Werk. Sie stoßen zunächst auf Widerstand in Form eines unverschämten Franzosen, der ihnen keinen Eintritt in seine Burg gewähren will und die Ritter anschließend in einer wüsten Schimpftirade mit Gemüse, Tieren und Dreck bombardiert. Als es den Belagerern nicht gelingt in die Burg einzudringen, da sie vergessen sich in dem trojanischen Kaninchen, das sie zuvor gebaut hatten, zu verstecken, ziehen die englischen Ritter genervt ab.

Sie beschließen daraufhin sich aufzuteilen und getrennt voneinander nach dem Gral zu suchen.

Derweil wird Artus' Vorgehensweise bei der Belagerung der Burg der Franzosen von einem „bedeutenden Historiker“ für ein Schulvideo kommentiert. Ein (auf einem echten Pferd) vorbeireitender Ritter beendet den Vortrag jedoch, indem er den Historiker mit seinem Schwert umbringt – eine Nebenhandlung, die nicht ohne Folgen bleibt.

Die Ritter erleben eigene Abenteuer, doch keiner kommt dem Gral näher, weshalb sie sich wieder zusammenfinden und auf den Zauberer Tim stoßen, der ihnen Auskunft geben kann, wo die Suche fortgesetzt werden muss.

Nachdem das „Killerkaninchen“ vor der „Höhle von Caerbannog“ besiegt, die Inschrift von „Josef von Arimathäa“ entziffert und ein alter Wächter der „Brücke des Todes“ überlistet wurde, stehen die inzwischen stark dezimierten Ritter (es sind nur noch Artus und Sir Bedevere am übrig geblieben) endlich vor dem Schloss, in dem sich der Heilige Gral befinden soll.

Das Schloss ist jedoch bereits von denselben Franzosen besetzt, die zuvor schon ihre Schimpftiraden auf die Engländer losgelassen hatten. Auch jetzt begrüßen sie die beiden Ritter mit herumfliegenden Exkrementen und Beleidigungen.

Daraufhin platzt Artus der Kragen und er ruft sein Heer zu sich, um die Burg anzugreifen. Als Artus' Mannen auf das Schloss zustürmen, stoppen Mannschaftswagen der Polizei die Attacke und nehmen Artus und Sir Bedevere fest. Es ist die Frau des zuvor ermordeten Historikers, die diesen Einsatz initiiert hat.

Auch die Dreharbeiten werden von der Polizei abgebrochen und damit endet der Film abrupt.

7.4 Aufbau

7.4.1 Struktureller Aufbau

Um den klassischen Aufbau eines Films zu veranschaulichen, eignet sich „Die Ritter der Kokosnuss“ nicht im Geringsten. Schon zu Beginn des Films lenken norwegische Untertitel von den „Credits“ (die eingeblendeten Namen der Personen, die am Film mitgewirkt haben) ab und der Zuschauer fragt sich, ob, und wenn ja, was das Ganze mit dem Film zu tun hat. Als dann noch darauf hingewiesen wird, dass die Regie ein Haufen verschiedenster Lamas geführt hat, sowie Terry Gilliam und Terry Jones, ist die Verwirrung komplett und das Publikum kann eigentlich nur noch hoffen, nicht im falschen Film zu sitzen.

Die Exposition kommt noch ohne einen Erzähler aus, die „establishing shots“ (Totalen, die den Ort der Handlung etablieren) und der Dialog der handelnden Figuren geben dem Zuschauer zu Beginn des Films eine Idee vom weiteren Verlauf der Handlung – Artus' Suche nach Rittern für seine Tafelrunde.

Dadurch akzeptiert der Zuschauer das episodenhafte Erzählen, das auch weiter andauert, als es in der Handlung einen „Plot Point“ gibt, an dem Gott den Rittern die Suche nach dem Heiligen Gral aufträgt.

Die folgenden einzelnen Episoden, in denen jeder Ritter für sich Abenteuer auf der erfolglosen Suche nach dem Gral erlebt, werden sowohl von einem auktorialen Erzähler, als auch vom „Buch des Films“ und zwischendurch immer wieder von animierten Comicszenen eingeleitet und miteinander verbunden.

Ein zweiter „Plot Point“, der erst am Ende des Films als solcher erkannt werden kann, ist die Ermordung des Historikers, der eine Fahndung nach den Rittern zur Folge hat.

Durch verschiedene Hinweise, denen die Ritter und die Polizei, ähnlich wie bei einer Kriminalgeschichte, nachgehen, treibt die Handlung auf ihren Höhepunkt zu: Die Schlacht.

Diese wird dann allerdings von der Polizei abgebrochen, bevor es richtig losgehen kann und dann ist der Film zu Ende. Die Polizei hat die „Schnitzeljagd“ gewonnen und somit bleibt der einzige moralische Hinweis auf ein Happy End, dass schlimme Taten vom Gesetz bestraft werden.

7.4.2 Erzählstruktur

Die Handlung verläuft linear. Zwar tauchen in manchen Szenen Figuren auf, die zuvor schon einmal dagewesen waren oder erst später vorkommen und auch Gesprächsthemen werden wieder aufgegriffen, doch gibt es keine Rückgriffe oder eine anachronistische Zusammensetzung der Handlung.

Einige Elemente, die nicht in die Zeit der Ritter gehören, zerstören zwar die Authentizität der Atmosphäre, doch das sind beabsichtigte humoristische Einlagen der und keine Abweichung von der linearen Erzählstruktur.

Die erzählte Zeit ist wesentlich länger als die Erzählzeit und wird durch einen Erzähler und Animationen überbrückt.

An einigen Stellen gibt es Parallelmontagen, wobei zwei Handlungen, die zeitgleich ablaufen sollen, so geschnitten sind, dass sie abwechselnd gezeigt werden (König Artus reitet durch den Wald, Schnitt, der schwarze Ritter kämpft im Wald, Schnitt, König Artus nähert sich einer Lichtung im Wald, Schnitt, der schwarze Ritter kämpft auf dieser Lichtung, Schnitt König Artus nähert sich dem Kampf, Schnitt, der schwarze Ritter beendet den Kampf und stellt sich dem König entgegen). Als die Ritter sich trennen, ist ebenfalls davon auszugehen, dass sie alle ihre Abenteuer zeitgleich erleben, auch wenn sie nicht parallel montiert sind.

Auch der zweite Handlungsstrang, die Aufklärung des Mordes an dem Historiker durch die Polizei, wird zwischen den Handlungen der Ritter eingeblendet.

7.4.3 Kamera

Die Kamera übernimmt bei „Die Ritter der Kokosnuss“ eine untergeordnete Funktion. Sie unterstützt die Sketche ohne besonders auf sich aufmerksam zu machen. Sie muss sich nicht den physischen Grenzen eines Menschen unterwerfen und so lässt sie den Zuschauer mit einer auktorialen Sichtweise auf das Geschehen blicken. Auffällig ist allerdings das häufige Sprechen direkt frontal in die Kamera, ohne die für Dialoge typischen Blickachsen und Kadrierungen der Personen im Bild einzuhalten, wie auf den nächsten Bildern zu erkennen ist.



Abbildung 22: Ungewöhnliche Dialog-Kadrierung (1)



Abbildung 23: Ungewöhnliche Dialog-Kadrierung (2)



Abbildung 24: Ungewöhnliche Dialog-Kadrierung (3)

Zwischendurch tragen für Ritterfilme charakteristische Kameraeinstellungen, wie episch anmutende Totalen (siehe Abbildungen 25 und 26) dazu bei, dass der Zuschauer den Film als Ritterfilm ernst nimmt, die Authentizität erhalten bleibt und eine Erwartung an den Film entwickelt. Dies ist sehr wichtig, damit die parodistische Komik funktionieren kann.



Abbildung 25: Epische Totale



Abbildung 26: Typische Totale eines Ritterfilms

Durch „Closeups“ von Gesichtern und Szenen, die mit Handkamera gedreht wurden, wird Emotionalität dargestellt und Spannung erzeugt.

So erfährt der Zuschauer, dass die Ritter in den gefährlichen Situationen, in denen sie sich immer wieder befinden, Angst haben, was eher untypisch für Ritterfilme ist (siehe Abbildungen 27 und 28).



Abbildung 27: Emotionen durch Nahaufnahme (1)



Abbildung 28: Emotionen durch Nahaufnahme (2)

Die Authentizität wird zusätzlich durch die Ausstattung und die Vertonung des Films verstärkt.

7.4.4 Ausstattung

Die Monty Pythons „wollten einen Gegensatz zur Hollywood Darstellung des Mittelalters mit den prächtigen Kulissen und sauberen Böden [...] ein wirklich dreckiges, schmieriges Mittelalter.“⁹⁵

⁹⁵ McCabe, 2004: 239



Abbildung 29: Monty Pythons Darstellung des Mittelalters

Aus diesem Grund fanden die Dreharbeiten nicht im Studio, sondern in zwei Burgen in Schottland und in deren Umgebung statt.⁹⁶

Das begrenzte Budget zwang sie zum Improvisieren, so ersetzten die Monty Pythons beispielsweise fehlende Pferde durch ein Nachahmen der Reitbewegung durch die Schauspieler, begleitet von dem Geräusch zweier Kokosnusshälften, die aneinander geschlagen wurden.⁹⁷

Diese aus einer Not geborene Lösung entwickelte sich zum „Running Gag“ für den Film und zum tragenden Element der komischen Logik.

7.4.5 Ton und Musik

Auch die von Neil Innes eigens für den Film komponierte extradiegetische Musik wurde zu teuer, da man es nicht leisten konnte, sie von einem Orchester einspielen zu lassen. Die Monty Pythons griffen daraufhin auf eine frei zugängliche Standard-Filmmusik aus

⁹⁶ Vgl. McCabe, 2004: 240

⁹⁷ Vgl. Bleeck, 2008: 105

einer Musik-Bibliothek zurück und brachten so den parodistischen Ton des Films viel besser zur Geltung.⁹⁸

„Erst der parodistische Soundtrack gibt der Filmparodie ihre Basis, denn so merkt man unterbewusst, wie es gemeint ist [...]“. – Eric Idle⁹⁹

Lediglich das Lied „Knights of the Round Table“ schaffte es in den Film und trägt diegetisch zur Veralberung des Schlosses Camelot bei.

Christliche Themen wie das Auftreten Gottes, die Gralsuche und die Geschichte der Ernennung Artus' zum König sind mit sopranem Chorgesang untermalt, wohingegen heldenhafte Bilder von heroischen Trompeten und einzelnen Pauken-Schlägen begleitet sind.

Die extradiegetische Musik unterstützt an vielen Stellen komische Szenen, wie im Vorspann des Films, als sie parallel zu den norwegischen Untertiteln, die nur Unsinn verkünden, immer wieder abgebrochen wird, was durch ein akustisches Anhalten des Tonbandes dargestellt ist.

Während eines der Abenteuer der Ritter gibt es eine Szene, in welcher ein Prinz, der gegen seinen Willen verheiratet werden soll, immer wieder ansetzt, um zu singen. Hier wird ein sehr komischer Wechsel zwischen der diegetischen und der extradiegetischen Ebene der Musik angewendet. Sobald der Jüngling zu singen beginnt, stimmt auch eine extradiegetische Musik mit ein. Dies verärgert den Vater und veranlasst ihn dazu, seinen Sohn zu unterbrechen, indem er, vehement in die Kamera sprechend, das Stoppen der Musik fordert. So wird die Grenze der Passivität des Mediums Film überwunden, indem die extradiegetisch angedachte Musik diegetisch wahrnehmbar wird.

Auf der Tonebene wird während der Dialoge weitestgehend auf Musik und Hintergrundgeräusche verzichtet, damit die Zuschauer dem Gesagten, in dem viel Wortwitz in oft rasantem Tempo untergebracht wird, folgen können.¹⁰⁰

Die endgültige Fassung von „Ritter der Kokosnuss“ hatte viele Vorstufen, die während insgesamt 13 Testscreenings nach und nach bearbeitet wurden, bis der Film sowohl

⁹⁸ Vgl. Bleeck, 2008: 108

⁹⁹ McCabe, 2004: 264

¹⁰⁰ Vgl. McCabe: 2004: 263

den Monty Pythons gefiel, als auch bei den Zuschauern den gewünschten Anklang fand.¹⁰¹

7.5 Analyse der parodistischen Elemente

„Die Ritter der Kokosnuss“ hat eindeutig eine Vorlage, auf die der Film sich bezieht: Die Artus-Sage und die Geschichten und Mythen, die sich um die Gralsuche der Ritter der Tafelrunde ranken. Hiermit ist das wichtigste Merkmal einer Parodie erfüllt. Eine Geschichte, die dem allgemeinen Publikum bekannt ist, wird aufgegriffen und umgewandelt – in diesem Fall komisch – wiedererzählt.

Durch die Wahl der Drehorte und Authentizität der Ausstattung gelingt es den Monty Pythons eine glaubhafte mittelalterliche Atmosphäre zu kreieren. Dies zeigt sich schon in der allerersten Szene des Films, in der ein gespenstisches Mahnmal auf einem düsteren, nebelverhangenen Feld steht und der Zuschauer von weitem König Artus und seinen Begleiter heran reiten hört.



Abbildung 30: Glaubhafte, mittelalterliche Atmosphäre

¹⁰¹ Vgl. McCabe, 2004: 264

Die Erwartung des Publikums sind in dieser Szene Reiter, die zum Ambiente passen. Doch dieser Erwartung wird nicht nachgekommen. Stattdessen erscheinen ein Ritter und sein Knappe, die so tun, als würden sie reiten und dabei mit Kokosnusshälften aneinander hauen, wodurch das zuvor gehörte Geräusch von Hufgetrappel erklärt wird.

„Erst wird eine glaubwürdige Welt aufgebaut, dann verarscht man sie. Das ist meiner Meinung nach die interessanteste Art von Comedy[...]“. – Terry Gilliam¹⁰²

Dieses Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers ist typisch für die Filmparodie. Zwar ist das auch ein Merkmal der Komödie an sich, doch lässt es sich bei der Filmparodie am wirkungsvollsten anwenden, da der Zuschauer aufgrund der bekannten Vorlage nicht viele Bilder braucht, um eine sehr genaue Vorstellung einer Situation zu bekommen, welche dann durch die Parodie konträr gebrochen wird.

Der Ton der Pferdehufen, der hier durch Kokosnüsse dargestellt wird, soll außerdem auf die oftmals schlechten Geräuschkulissen aus alten Ritterfilmen wie Richard Thorpes „Knights of the Round Table“ (1953) verweisen.

Ein weiterer Hinweis auf eine Parodie ist die Übertreibung der Figuren- und Ortsnamen. Jeder Ort, an den die Ritter kommen, hat einen bedeutungsschwangeren Namen. So müssen sie auf der Flucht vor der „Schwarzen Bestie von Aaa“ (*The Legendary Black Beast of Aaaaarrrrrggghhh*) über die „Brücke des Todes“ (*The Bridge of Death*) die „Schlucht der ewigen Gefahr“ (*The Gorge of Eternal Peril*) überqueren, um zum „Heiligen Gral“ (*Holy Grail*) zu gelangen. Kein Ort heißt einfach nur so, wie er heißt, alles hat einen Namen, der eine besondere Bedeutung wie Heiligkeit oder Gefahr assoziiert.

Damit persiflieren die Pythons die mittelalterlichen Überlieferungen, die allesamt durch Erzählungen übertragen wurden und denen sie durch die Möglichkeit bei den Überlieferungen noch einige spannende Ergänzungen hinzufügen zu können, nicht viel Glaubwürdigkeit zugestehen.

Den bedeutungsvollen Titeln stehen dementsprechend einige Bezeichnungen gegenüber, die weitaus weniger erhaben klingen, wie zum Beispiel der „Zauberer Tim“ (*Tim*

¹⁰² McCabe, 2004: 259

the Enchanter), der dann konsequenterweise aber auch eher ein Angeber, als eine wirkliche Hilfe ist oder die „Ritter vom Ni“ (*Knights who say Ni*), die von Artus als Preis für das Durchqueren ihres Waldes lediglich ein Gebüsch (*shrubbery*) fordern. Dies steht im Kontrast zu den vorherigen Bezeichnungen und konterkariert somit die mythischen und gewichtig klingenden Titel aus den Überlieferungen des Mittelalters.

Probleme bei der Überlieferung von Geschichten aus einer Zeit lange vor dem Mittelalter, könnten auch die Ursache für ein weiteres parodistisches Merkmal bei „Ritter der Kokosnuss“ sein.

Der „Trojanische Hase“, den die Ritter bauen, um in eine belagerte Burg eindringen zu können und bei dem sie aber vergessen sich selbst darin zu verstecken, stellt einen Verweis auf Homers Illias da, der in die Handlung integriert ist. Ohne das Wissen um die List mit dem Trojanischen Pferd, empfindet der Zuschauer die Szene im Film als weniger komisch, wird aber im Verständnis der weiteren Handlung nicht eingeschränkt. Dies ist ein Beispiel für einen „Insider Joke“, den in Kapitel 4.3.1 angesprochenen, „verdeckten Verweis“.

Die Filmparodie bietet den Pythons die Möglichkeit Stellung zu nehmen zu den Zuständen im Mittelalter. Dies tun sie, indem sie dem König der Briten nur ein Minimum an Macht verleihen. Zwar ist er der König, doch erhält er nicht die dazugehörigen Privilegien. Kaum einer erkennt ihn und wenn er sich als König präsentiert, ist das den meisten egal. Die Bauern, die im Dreck leben, haben sich als autonome Kommune organisiert und lehnen den König ab, da sie ihn nicht gewählt haben. Dieser von den Monty Pythons inszenierte Widerstand der Arbeiterklasse gegen die Obrigkeit nimmt König Artus seine Vormachtstellung und er kann sich nicht anders helfen, als den Bauern Gewalt anzudrohen. Da er aber keine starken Mannen im Gefolge hat, welche die Bauern einschüchtern könnten, muss er wütend von dannen ziehen. Solch ein Angriff auf die klaren Machtverhältnisse und die feudale Struktur im Mittelalter ist ein deutliches Merkmal für die Parodie und drückt gleichzeitig die Haltung der Pythons zu diesem Thema aus.

Dieser Angriff auf klassische, mittelalterliche Typisierungen wird in „Die Ritter der Kokosnuss“ fortgeführt durch eine Umkehr der Darstellung der „romantischen“ Ritterlichkeit.

Sir Lancelot ist zwar sehr tapfer, doch auch ziemlich übereifrig. So metzelt er eine halbe Hochzeitsgesellschaft nieder, bis er bemerkt, dass es gar keine holde Maid ist, die er vor drohender Gefahr retten soll, sondern ein Jüngling, der einfach nur keine Lust auf seine bevorstehende Hochzeit hat.

Sir Bedevere ist zwar gelehrt und hilft einer Bauerngemeinschaft bei ihren Problemen, doch hinterfragt er ihr Vorhaben nicht und lässt zu, dass sie eine Frau, die zuvor als Hexe verkleidet wurde, verbrennen.

Sir Robin läuft vor jeder Gefahr davon, weil er dazu neigt in seine Rüstung zu machen, wenn er der Gefahr direkt gegenüber steht.

Der Schwarze Ritter ist unsinnig tapfer und lässt sich eher beim Verteidigen einer winzigen Waldbrücke komplett verstümmeln, als zuzugeben, dass er in einem Kampf den Kürzeren gezogen hat.

Die klassischen Tugenden eines würdevollen Ritters, der tapfer, klug, edel und heldenhaft ist, werden hier in verschiedenster Art ins Gegenteil verkehrt. Dieser deutliche Angriff auf die Machthaber des Mittelalters deutet drauf hin, dass die Pythons den Überlieferungen nicht ihren uneingeschränkten Glauben schenken und die stereotype Darstellung des unfehlbaren Ritters nicht gutheißen.

Auch die Kirche wird Teil der Persiflage, denn Gott ist nicht bloß als Erscheinung dargestellt, sondern hat ein konkretes Antlitz. Sein Kopf taucht zwischen zwei auseinander geschobenen Wolken auf.



Abbildung 31: Monty Pythons Darstellung von Gott

Er wird als griesgrämiger, bärtiger Mann dargestellt, der von der Unterwürfigkeit der Menschen genervt ist und Artus die Suche nach dem Gral aufträgt, damit dieser eine Vorbildfunktion erhält.

Dies verstößt nicht nur gegen das Gebot der Verbildlichung Gottes, sondern persifliert auch die viel verbreitete Behauptung, dass Gott im Himmel wohne.

Die im Film häufig präsenten Mönche sind fortwährend mit irgendwelchen Ritualen und Gesängen beschäftigt und tragen ihren Status der Heiligkeit wie einen Schutzwall vor sich her, der sie zwar schützt und ihnen Macht verleiht, aber gleichzeitig auch ihre freie Sicht behindert. Dieses unreflektierte Ausführen christlicher Gebräuche versinnbildlichen die Pythons wohl am deutlichsten durch das „Brett vorm Kopf“, das sich eine Gruppe von selbstgeißelnden Mönchen bei ihrem Gesang rhythmisch immer wieder an den Kopf haut. Auch durch die Bedienungsanleitung für die „Heilige Handgranate von Antiochia“, bei der ständig wiederholt wird, was zu tun ist, obwohl das alle bereits verstanden haben, wird die Kritik am sinnlosen Festhalten kirchlicher Gebräuche offengelegt.

Dass es im Mittelalter überhaupt schon Handgranaten gibt, weist ein weiteres Mal darauf hin, dass es sich bei „Die Ritter der Kokosnuss“ um eine Parodie handelt. Ein Beispiel für eine in Kapitel 4.3.2 angesprochenen „Verlagerung“. Der Bruch mit der Stringenz der mittelalterlichen Atmosphäre verdeutlicht dem Zuschauer den Anachronismus des Films und zerstört die ansonsten für die Glaubhaftigkeit eines historischen Films elementare Illusion der dargestellten Epoche.

Diese ständig wiederkehrende Praktik der Verlagerung äußert sich an vielen Stellen des Films durch weitere Begriffe wie Kreuzworträtsel, japanisches Farbfernsehen und Dynamit oder auch dem Auftreten von Polizisten der Gegenwart.

Die Brechung der Illusion des Films wird unterstützt durch verschiedene Erzählstrukturen, wozu auch die vielen von Terry Gilliam gestalteten Animationen gehören, die das Medium Film an sich parodieren, da Entstehungsprozesse des Films während des Films gezeigt werden.

So hat das Schicksal des Zeichners eines Monsters Einfluss auf die Handlung, denn als die Ritter – plötzlich animiert dargestellt – vor der ebenfalls animierten „Schwarzen Bestie von Aaa“ fliehen, erleidet der Zeichner einen Herzanfall und kann die Bestie nicht weiterzeichnen. Die Ritter sind gerettet – und sind plötzlich auch wieder aus Fleisch und Blut.

An anderen Stellen spricht der Erzähler plötzlich – einem Regisseur ähnlich – von „Szene 24“, eine andere Figur spricht aus dem Film heraus das Publikum direkt an und fragt, was es von der vorausgegangenen Szene hält und zum Schluss bricht die Polizei der Gegenwart die Filmhandlung ab. Diese Eingriffe in das Geschehen sind allesamt

parodistische Angriffe auf die Illusion, die ein Film normalerweise versucht aufrecht zu erhalten.

7.6 Parodistische Ausrichtung

Obwohl „Die Ritter der Kokosnuss“ diverse parodistische Angriffe auf die romantisierte Darstellung des Mittelalters zeigt, überwiegt die Einbettung von eigenen Sketchen, Wortwitzen und Komik im typischen Monty Python Stil. Der Film ist weniger eine ins Lächerliche überzogenen Darstellung einer konkreten Vorlage, als vielmehr die Visualisierung ihrer eigenen Vorstellung von den Zuständen im Mittelalter, in denen dann wiederum alle möglichen typischen Monty Python Albernheiten stattfinden.

Daher ist diese Parodie keine klassische Parodie des Genres „Ritterfilme“, sondern dient als Träger des eigenen Humors der Produzenten.

8 Fazit

Filmparodien sind bestimmte Unterformen des Genres Filmkomödie. Es gibt immer eine Vorlage, auf die sich eine Filmparodie bezieht und die auf eine komische Weise kommentiert wird. Ohne die Kenntnis dieser Vorlage, ist es dem Zuschauer nicht möglich die Intention einer Filmparodie zu verstehen. Filmparodien gibt es in verschiedenen Ausführungen und mit verschiedenen Funktionen. Einige Filmparodien wollen auf Schwächen ihrer Vorlagen hinweisen und somit deren festgefahrenen Strukturen und Figuren kritisieren. Diese Form der Filmparodie greift stereotype Muster der Vorlage auf, um sie verzerrt wiederzugeben, etwa als Übersteigerung und Verkleinerung eines Charakters. Andere Filmparodien sind mehr ein Träger für eine eigene Art von Humor oder eine Handschrift als Regisseur und wollen eher einer Vorlage huldigen, als sie anzugreifen. Hierbei werden konventionalisierte Elemente aufgegriffen und mit eigenen filmischen Komponenten eines Regisseurs neu adaptiert.

Die Filmparodie bedient sich in ihrem Vorgehen verschiedener Formen von Verweisen auf die Vorlagen, die vom Zuschauer erkannt und interpretiert werden. Aus dieser Interpretation, welche die Macher der Filmparodie forciert haben, lässt sich auf die Intention der Filmparodie schließen. Dabei ist es nicht einfach, eine klare Trennlinie zu ziehen, welche Filmparodien ihre Vorlage angreifen und welche nicht.

In „Die nackte Kanone“ gibt es einige Szenen, die als Hommage verstanden werden können, wie Drebins „Three Stooges“-Kampftechnik, mit der er in der Anfangsszene einen der Terroristen besiegt. In „Tanz der Vampire“ wird demgegenüber an mancher Stelle dem Geschehen ein spöttischer Unterton angehaftet, zum Beispiel, als der Vampir Herbert auf der Jagd nach Alfred durch eine Tür zum Zimmer des Professors rutscht, nicht mehr bremsen kann und in den Baldachin eines Bettes kracht, was für die übernatürlichen Fähigkeiten, mit denen ein Vampir ausgestattet ist, unangemessen ist. Feststeht, dass Filmparodien sich mit der eigenen filmischen Vergangenheit auseinandersetzen und diese auf eine gewisse Art und Weise komisch kommentieren. Aufgrund dieses Kommentars, der im Medium Film verpackt und durch das Kino oder das Fernsehen verbreitet wird, müssen nachfolgende Filme des parodierten Genres darauf reagieren. Tun sie dies nicht und erinnern in ihrer Erscheinung zu sehr an die Parodie, büßen sie einen Großteil ihrer Seriosität ein.

So tragen Filmparodien zur Weiterentwicklung von Genre-Konventionen bei.

8.1 Ausblick

Da die Zukunft weitere Filme mit sich bringen wird und das Internet sich zunehmend als internationales und kritisches Medium etabliert, wird sich auf diesem Weg die Auseinandersetzung mit filmischen Inhalten ausbreiten.

Die kritische Begegnung mit Inhalten anderer Filme wird deswegen meiner Meinung nach in Zukunft weniger in Form kompletter Kinofilme, sondern mehr in Form von Shows, Clips, Songs und Animations-Karikaturen auf Kanälen wie beispielsweise YouTube.com, FunnyOrDie.com oder Vimeo.com stattfinden.

Parodien beschränken sich nicht mehr nur auf Inhalte von Filmen. Alle Bereiche des öffentlichen Interesses bieten aufgrund ihrer Aktualität und Bekanntheit eine große Angriffsfläche für komische Anspielungen. Durch das Internet wurde eine viel schnellere Stellungnahme und größere Reichweite generiert, die es kurzen Parodien, die nur auf ein bestimmtes Ereignis (zum Beispiel ein Interview) Bezug nehmen, einfacher macht, gesehen und weiter verbreitet zu werden. Durch diese Möglichkeit der rasanten Verbreitung wird der Konsument schneller informiert, belustigt und unterhalten. Die Bilder Clips und Videos werden weit gestreut, sodass sich Interessengruppen schneller finden, welche wiederum parodistische Inhalte auf persönlicher Ebene (facebook, whatsapp) oder auf öffentlicher Ebene (twitter und blogs) teilen. Daraus kann eine Art Netzwerk entstehen, in dem sich die Mitglieder gegenseitig mit parodistischen Inhalten auf dem Laufenden halten. Die Bereitschaft dieser Rezipienten sich auf einen kosten-

pflichtigen Langfilm im Kino einzulassen, läuft demnach Gefahr zurückzugehen, da es zu viel Geld, Zeit und Unbequemlichkeit bedeutet.

Ich bin der Meinung, dass es für das Weiterbestehen und Fortkommen der Filmparodie im Kino sehr wichtig ist, dass Filmemacher wissen, was Rezipienten von bestimmten Situationen erwarten. Dadurch, dass die Filmparodie inzwischen etabliert ist und in den letzten Jahren immer schnell eine oder mehrere Parodien erschienen sind, wenn sich eine bestimmte Thematik für einen längeren Zeitraum in den Kinos halten konnte (zuletzt „Die Pute von Panem – The Starving Games“ als Parodie auf „Die Tribute von Panem – The Hunger Games“), generiert der Zuschauer auch an die Filmparodie eine gewisse Erwartung. Denn je mehr ein Zuschauer konsumiert hat – auch durch Internet und Fernsehen – desto schwieriger wird es ihn zu überraschen. Alles bereits Dagewesene langweilt den Zuschauer mit der Zeit. So auch Parodien auf bestimmte Situationen.

Ein Beispiel hierfür wären im Originalfilm ein Mann und eine Frau, die lange Zeit getrennt waren und sich endlich wieder sehen. Sie rennen in Zeitlupe aufeinander zu und schließen sich dann, von einer Ballade musikalisch unterlegt, in die Arme. In einer Parodie dieser Szene erwartet der Zuschauer heutzutage fast schon, dass die beiden aneinander vorbeilaufen oder auf dem Weg zueinander, weil es durch die Zeitlupe so lange dauert, noch andere Dinge erledigen, wie sich zu rasieren oder sich zu schminken.

Die Filmparodie hat sich selbst konventionalisiert.

Es muss ihr gelingen zu überraschen, anstatt andere Filmparodien zu kopieren. Dies ist gewiss schwierig, weil der Erwartungshorizont der Zuschauer sich vergrößert hat, aber nur so können Filmparodien komisch und erfolgreich bleiben.

Quellenverzeichnis

Literatur

BLEECK, Volker: Kommen wir nun zu etwas völlig anderem. 40 Jahre Monty Python. Schüren-Verlag GmbH. D-Marburg 2008.

DROSDOWSKI, Günther (Hrsg.): Duden Etymologisches Wörterbuch. Dudenverlag. D-Mannheim 1989.

FRIEDRICH, Andreas: *Tanz der Vampire* in Filmgenres Horrorfilm (Ursula Vossen, Hrsg.) aus der Reihe Filmgenres (Thomas Koebner, Hrsg.). Verlag Philipp Reclam jun. GmbH & Co. D-Stuttgart 2004.

GUDD, Kirsten: *Tanz der Vampire* in Filmgenres Komödie (Heinz-B. Heller, Hrsg. und Matthias Steinle, Hrsg.) aus der Reihe Filmgenres (Thomas Koebner, Hrsg.). Verlag Philipp Reclam jun. GmbH & Co. D-Stuttgart 2005.

HEGER, Christian: Die rechte und die linke Hand der Parodie. Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme. Schüren-Verlag GmbH. D-Marburg 2009.

HELLER, Heinz-B. (Hrsg.): *Einleitung* in Filmgenres Komödie (Matthias Steinle ebenfalls Hrsg.) aus der Reihe Filmgenres (Thomas Koebner, Hrsg.). Verlag Philipp Reclam jun. GmbH & Co. D-Stuttgart 2005.

HICKETIER, Knut (Hrsg.): *Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Zur Einleitung in Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: Viertes Symposium (2000), Band 29* aus der Reihe Filmstudien (Thomas Koebner, Hrsg.). Michael Itschert, Gardez! Verlag. D-Remscheid 2005.

JACKE, Andreas: Roman Polanski – Traumatische Seelenlandschaften. Psychosozial-Verlag. D-Gießen 2010.

KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Einleitung* in Film-Kontexte 19. Roman Polanski (Fabienne Liptay ebenfalls Hrsg.). edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG. D-München 2010.

KOCH, Michelle: *Triumph des Bösen. Die Horror-Groteske Dance of the Vampires* in Film-Kontexte 19. Roman Polanski (Thomas Koebner, Hrsg. und Fabienne Liptay

Hrsg.). edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG. D-München 2010.

KRONER, Marion: Roman Polanski. Seine Filme und seine Welt dokumentiert von Marion Kroner. Filmstudien 6: Roman Polanski. B. Roloff Verlag (Programm Roloff & Seeßlen). D-Schondorf/Ammersee 1981.

McCABE, Bob: Python über Python. Die Autobiographie von Monty Python (übersetzt von Kirsten Borchardt). Verlagsgruppe Koch GmbH/Hannibal. A-Höfen 2004.

MÜLLER, Gottfried: Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film. Konrad Triltsch Verlag. D-Würzburg 1964.

NOLTE, Andrea: *Die Ritter der Kokosnuss* in Filmgenres Komödie (Heinz-B. Heller, Hrsg. und Matthias Steinle, Hrsg.) aus der Reihe Filmgenres (Thomas Koebner, Hrsg.). Verlag Philipp Reclam jun. GmbH & Co. D-Stuttgart 2005.

OSWALD, Markus: *Die nackte Kanone* in Filmgenres Komödie (Heinz-B. Heller, Hrsg. und Matthias Steinle, Hrsg.) aus der Reihe Filmgenres (Thomas Koebner, Hrsg.). Verlag Philipp Reclam jun. GmbH & Co. D-Stuttgart 2005.

PITTLER, Andreas: Monty Python. Über den Sinn des Lebens. Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co KG. D-München 1997.

RAUSCHER, Andreas: *Die Ritter der Kokosnuss* in Filmgenres Fantasy- und Märchenfilm (Andreas Friedrich, Hrsg.) aus der Reihe Filmgenres (Thomas Koebner, Hrsg.). Verlag Philipp Reclam jun. GmbH & Co. D-Stuttgart 2003.

ROLOFF, Bernhard (Hrsg.): *Vorwort* in *Klassiker der Filmkomik – Geschichte und Mythologie des komischen Films* (Georg Seeßlen ebenfalls Hrsg.) aus der Reihe Grundlagen des populären Films 10 (Bernhard Roloff, Hrsg. und Georg Seeßlen, Hrsg.). Rowohlt Taschenbuch Verlag. D-Reinbek bei Hamburg 1982.

SEEßLEN, Georg (Hrsg.): *Vorwort und Mythologie und Genre-Parodie* in *Klassiker der Filmkomik – Geschichte und Mythologie des komischen Films* (Bernhard Roloff ebenfalls Hrsg.) aus der Reihe Grundlagen des populären Films 10 (Bernhard Roloff, Hrsg. und Georg Seeßlen, Hrsg.). Rowohlt Taschenbuch Verlag. D-Reinbek bei Hamburg 1982.

STEINLE, Matthias (Hrsg.): *Einleitung* in Filmgenres Komödie (Heinz-B. Heller ebenfalls Hrsg.) aus der Reihe Filmgenres (Thomas Koebner, Hrsg.). Verlag Philipp Reclam jun. GmbH & Co. D-Stuttgart 2005.

Internet

- http://www.ffa.de/downloads/publikationen/Filmgenres_2010-2011.pdf
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=425>
- <http://www.answers.com/topic/romantic-comedy-1>
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=340>
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3690>
- <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4978>
- <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/medienzentrum/zmm-news/zmmnewsarchiv/sommer98/marx.html>
- <http://www.filmzentrale.com/rezis/nacktekanonejr.htm>
- http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/11/29/AR2010112905269_2.html
- <http://www.more-magazin.de/showspecial.php?id=17>

Alle Links zuletzt aufgerufen am 22.01.2014

Zeitschriften

Süddeutsche Zeitung Nr. 189, 17./18. August 2013, Feuilleton, Seite 13 – Portrait, VAHABZADEH, Susan

DVDs

„Die nackte Kanone“, ca. 81 Minuten Spieldauer, inklusive eines Extra-Menüs mit Audiokommentar in einer Auflage von 2011, Vertrieb Paramount Pictures

„Die Ritter der Kokosnuss“, ca. 86 Minuten Spieldauer in einer Auflage von 2006, Sony Pictures Home Entertainment

„Tanz der Vampire“, ca. 107 Minuten Spieldauer in einer Auflage von 2004, Vertrieb Warner Home Video Germany

DVD-Audiokommentar

- **Minute 8:46:** „I believe there are maybe a couple of people who don't know that "The Naked Gun" is based on the failed TV series 'Police Squad'."
- **Minute 20:57:** „This was taken right from the... uuuh... 'Farewell, my Lovely'."
- **Minute 29:03:** „This was completely stolen from the movie 'Telefon'."
- **Minute 47:22:** „Oh, this is taken... this scene is taken from Clint Eastwood from uh... from the... the first 'Dirty Harry'."

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname